

بَحْثٌ  
وَحَدِثَاتٌ

تراث نقدي

# جماليترا لافية

(النص ومتقبله في التراث النقدي)

تأليف

شكري المنخوت

# جماليتها الألفية

(النص ومتقبله في التراث النقدي)

تأليف

شكري المنخوت

المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون

بيت الحكمة

1993



جمعية الألفة / شكري المبخوت - تونس - المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة) 1993 (تونس - STAG)، 156 ص، 24 صم (بحوث ودراسات : تراث نقدي) - مسفر .  
ر.د.م.ك 7 - 85 - 911 - 9973

## أخروما معجرتهم نفس السلسلة

- 11 " تاريخ العلوم عند العرب " إعداد مجموعة من الأساتذة الجامعيين - 1990
- 12 " مختارات من الأدب التونسي في العهدين المرادي والحسيني " إعداد مجموعة من الأساتذة الجامعيين - 1990
- 13 " كتاب العمر في المصنفات والمؤلفين التونسيين " لحسين حسني عبد الوهاب ( المجلد الأول - ج 1 ) - 1990
- 14 " كتاب العمر في المصنفات والمؤلفين التونسيين " لحسين حسني عبد الوهاب ( المجلد الأول - ج 2 ) - 1990
- 15 " مختارات من الأدب التونسي الحديث والمعاصر ( سلسلة المختارات : الشعر ) إعداد محمد صالح بن عمر - 1990
- 16 " مختارات من الأدب التونسي الحديث والمعاصر ( سلسلة المختارات : الرواية ) إعداد مصطفى الكيلاني - 1990
- 17 " تاريخ الأدب التونسي " ( الحديث والمعاصر ) إعداد مصطفى الكيلاني - 1990
- 18 " المعجم العربي التاريخي " وقائع الندوة التي نظمتها جمعية المعجمة العربية بتونس ( 14 - 17 نوفمبر 1989 ) 1991
- 19 " المعجم العربي إشكالات ومقاربات " تأليف محمد رشاد الحمزاوي - 1991
- 10 " Recherches sur les relations entre l'orient phénicien et Carthage " ( بحوث حول العلاقات بين الشرق الفينيقي وقرطاجة ) تأليف أحمد الفرجاوي - 1992
- 11 " من الذرة إلى الليزر " تأليف المنصف بوعنز - 1992
- 12 " Patrimoine et Création " إعداد مجموعة من الباحثين - 1992
- 13 " تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر " إعداد مجموعة من الباحثين - 1993
- 14 " انتفاضات الفلاحين في تاريخ تونس المعاصر " ( مثال 1906 ) إعداد الهادي التيمومي - 1993
- 15 " إشكاليات تأصيل المسرح العربي " تأليف محمد المديوني - 1993
- 16 " طه حسين مؤرخا للحضارة الإسلامية " ( جزآن ) تأليف عمر مقداد الجملي - 1993

المدير المسؤول : رئيس المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون  
" بيت الحكمة "

حظي هذا الكتاب بتوصية بالنشر من  
وزارة الثقافة

سحب من هذا الكتاب 3000 نسخة في طبعته الأولى  
© جميع الحقوق محفوظة للمجمع التونسي  
للعلوم والآداب والفنون - بيت الحكمة - 1993

## المقدمة

يتروك اليوم سؤالان قديمان يتصلان بالنص الأدبي إنتاجا وتقبلا: لماذا لا يقول المبدع ما يفهم؟ لم لا يفهم القراء ما يقال؟  
فمن السبيل - معاية واحتماء - أن القارئ المعاصر عمومًا أمسي مرتابًا محترقًا إذ يجد هنا كثيرًا في دحول عالم النص العربي الحديث عمومًا والنص الشعري على وجه الخصوص. فلا يرى فيها يكتب العصور اليوم إلا الإغراب المتعدد والتحديث المغفل من كل ضابط وعقلة.  
وما ذاك العنت فيها يبدو إلا دليل على أن الصحة القديمة بين القارئ العربي ودبواه قد انقطعت وأن الألفة قد زالت فالتح باب الحيرة ولا سبل يادية إلى اليقين.

ومن السبيل أيضًا أن المبدع أصحى مشككا في النقد شاعرا منه بالعين والاهمال فيميل تارة إلى اتهام النقاد بفصوور ألانهم التي يتوسلون بها إلى الأثار ويتكفى تارة أخرى على نفسه مغذيا أجل أو هام الرومانسيين: وهم الشاعر النبي الغريب بين أهله.

إنها لمتناهة مضللة، الشعر مشوه والنقد مشوه ولا مخرج من حذائفة مرعومة يترر بها الغموض وسنة متحجرة يرد بها النص المتبس على صاحبه.  
ولسنا نريد في هذا العمل تحليل الظاهرة وأبعادها ولا التعرض لخصائص الأدب اليوم ولا البحث في «أدب القارئ» ولكننا نريد النظر في بعض ذلك - على سبيل التحسس والاستكشاف - من جهة أخرى هي لبادء النظر بعيدة عن صلب المسائل التي ذكرناها، ولكن تروية الفكر فيها تكشف أبعادا قد تكون خافية.

فنحن نسلم بأن للمسألة ارتباطا بخصائص الشعرية الحديثة من جهة وبفعل التقبل من جهة أخرى. وهو فعل يمكن اعتبار الذاكرة من أعمدته بها أنها



حيز مؤث بالتصوُّص وما نَحْمِلُهُ مِنْ مَعَايِيرٍ وَفِيمَ وَأَحْكَامٍ وَسِيٍّ فِي الْكُتُبِ  
وَالْقِرَاءَةِ.

مِنْ هُنَا نَجِدُ أَنْفُسَنَا أَمَامَ الْمَوْرُوثِ الْحَيَّائِيِّ وَالْأَدَبِيِّ وَالْقَدِيمِيِّ. فَقَدْ تَكُونُ  
سَطَوْتُهُ شَدِيدَةً عَلَى الْقِرَاءَةِ حَتَّى مَنَعَتْهُمْ مِنْ نَدْوَقِ «النَّصِّ الْحَدِيثِ» وَفَهْمِهِ  
وَالْوُقُوفِ عَلَى أَسْرَارِ بِلَاغَةِ الْقَوْلِ الْحَدِيدِ وَإِعْمَارِهِ.

وَنَجِدُ أَنْفُسَنَا فِي الْآنِ دَائِمَةً أَمَامَ الْحَدَاثَةِ وَقَدْ أَمْسَتْ أَسْطُورَةٌ تُصَمِّمُ الْأَدَبَ  
عَنْ سِيَاحِ أَصْوَاتٍ مُتَعَدِّدَةٍ آتِيَةٍ مِنْ مَجَاهِلِ قِصَّةٍ فِي النَّفْسِ وَالذَّهْنِ  
فَالْمَوْرُوثُ يَعْشَشُ فِي وَجْدَانِنَا لَا هُوَ مُنْقَضٌ عَمَّا يَتَحَدَّثَانَا بِرَأْيِهِ وَيَسْهَرُ  
بِمَاسِكَهِ وَانْغِلَاقِهِ وَلَا نَحْنُ قِبَالَتُهُ. خَارِجُهُ لِنَأْمَلُهُ وَنَسَائِلُهُ وَنَتَهَمُهُ نِيَابَةً عَنْ حَدَاثَةِ  
فَهَمَّتْ عَلَى أَنَّهَا نِظَامٌ مَغْلُوقٌ وَالحَالُ أَنَّ عِمَادَهَا الْانْفِصَاحَ وَسَانِدُهَا تَحْطِي السَّيْفِيَّةِ  
وَالْإِطْلَاقِ.

هَذَا رَأْيُنَا أَنْ نَسْتَكْشِفَ ذَاكِرُنَا بِأَنْ نَسْتَدْعِي التَّرَاثَ فِينَا وَنَحَاوِرُهُ وَنَرْهَفُ  
السَّمْعَ إِلَيْهِ فَإِنْ نَطَقَ أَنْصَتْنَا وَإِنْ لَمْ يَنْطَلِقْ دَفَعْنَاهُ إِلَى التَّصْرِيعِ وَإِنْ سَكَتَ نَسَاءَلُنَا عَنْ  
سَبَبِ سَكَوْتِهِ. وَالْقَصْدُ مِنْ وَرَاءِ ذَلِكَ أَنَّهَا هِيَ الْخَاصِرُ الْمَتَوَثِّرُ وَالْحَدَاثَةُ الرَّاعِبَةُ عَنْ  
التَّقْلِيدِ.

عَلَى هَذَا الْإِسَاسِ اخْتَرْنَا الْبَحْثَ فِي ظَاهِرَةِ التَّقْيِيلِ فِي التَّرَاثِ الْقَدِيمِيِّ عَمَّا  
أَنْ نَقِفَ عَلَى الْحَاصِلِ مِنْهَا وَالْمُمْكِنِ فِيهَا، وَإِنْ نَعْرِفُ مَقْدَارَ تَحَكُّمِ الْمَوْرُوثِ فِي  
ذَائِقَتِنَا الْأَدَبِيَّةِ.

وَإِذَا تَرَكْنَا جَانِبًا الدَّافِعَ الْآتِيَّ لِلْبَحْثِ، فَإِنْ احْتِفَالُ الدَّارِسِينَ الْمُحَدِّثِينَ  
بِلَحْظَةِ التَّقْيِيلِ طَلٌّ - فِيمَا نَقْدَرُ - عَابِرًا رَغْمَ بَعْضِ مَلَاَحِظَاتِهِمُ الْوُجْهِةِ فِي حِينِ أَنْ  
مَحْثُ الْقِرَاءَةِ مَحْتَاجٌ - مِنْهَجِيًّا وَمَعْرِفِيًّا - إِلَى دَرَسَاتٍ كَثِيرَةٍ تَلَاَمُّ قِيَمَتَهُ.

وَمِنْ دَوَائِعِ الْبَحْثِ اعْتِبَارُنَا أَنَّ عِبَارَةَ الْجُودَةِ لَا يُمْكِنُ حَصْرُهَا فِي سِيَاحِ النَّصِّ  
الْمُقْطُوعِ عَمَّا يَكْتَفِيهِ مِنْ وَشَائِعِ بِمَآثَاهُ وَمَالِهِ. فَالْأَدَبِيَّةُ - فِي اعْتِقَادِنَا - ظَاهِرَةٌ شَامِلَةٌ  
فَدَيَكُونُ النَّصُّ عَمْدَتَهَا بَيْدَ أَنَّهَا تُمْتَدُّ إِلَى خَارِجِ النَّصِّ فَتَكُونُ جَمَاعَ الْعِلَاقَاتِ الَّتِي  
تَنْشَأُ بَيْنَ الْبُنْيَةِ وَطُرُقِ التَّخَاطُبِ وَالسِّيَاقِ وَهُوَ مَا سَتَسْمَعُ إِلَى اخْتِبَارِهِ فِي هَذَا  
الْعَمَلِ مُتَسَائِلِينَ عَنْ مَدَى مُسَاهِمَةِ الْمُتَقَبَّلِ فِي تَحْدِيدِ خُصَائِصِ الْقَوْلِ الْأَدَبِيِّ كَمَا  
فَهَمُّ النَّقَادِ.

وَمَا يَسِّرُ لَنَا هَذَا التَّنَاقُلُ أَنَّ تَصَوُّرَاتِ الْعَرَبِ الْقَدِيمِ لِلْأَدَبِ - نَشْأَةٌ وَبَنِيَّةٌ  
وَمَثَلًا - نَعْرُضُ عَلَيْهَا مَادَّةً مُهِمَّةً لِنَتَدَبَّرَ صِلَةَ الْخُطَابِ بِمُتَقَبِّلِهِ.

فَقَدْ كَانَ الْبَحْثُ فِي الظَّاهِرَةِ الْأَدَبِيَّةِ مِنْ حِجَةِ التَّقْيِيلِ مُشْغَلًا مِنْ مُشَاغِلِهِمْ  
سِوَاهُ أَكْبَادٍ بِلَاغِيٍّ أَمْ نَقَادٍ أَمْ فِلَاسَفَةٍ يَتَحَرَّكُونَ فِي نِطَاقِ شَعْرِيَةِ الْيُونَانِ  
وَمَا كَانَتْ جِلَّ كِتَابَتِهِمْ دَائِرَةً عَلَى خُصَائِصِ الْقَوْلِ الْأَدَبِيِّ نَحْنُهُ (أَيُّ جَانِبِ  
النِّسْبَةِ) فَبِإِزَارِهِمْ فِي التَّقْيِيلِ حَادَثَاتٌ قَلِيلَةٌ مَسْتُورَةٌ فِي أَعْطَافِ حَدِيثِهِمْ عَمَّا أَسَاءَهُ  
الْفِلَاسَفَةُ سَاءَ الشَّعْرِيَّةِ، وَاقْعَدَ عَلَى هَامِشِ الْمَاحِثِ الْكِبَرِيِّ الَّتِي شَغَلَتْ النِّقْدَ  
الْعَرَبِيَّ الْقَدِيمَ مِثْلَ حَدُوثِ الشَّعْرِيَّةِ وَمِرَاثِ الْكَلَامِ وَصِلَةِ الْمَسَائِلِ بِالْمَعَارِي وَغَيْرِ ذَلِكَ  
كَثِيرٌ، بَلْ إِنَّ تِلْكَ الْأَرَاءَ عَلَى نَدْوَتِهَا يَعْظُمُ فِيهَا حُضُورُ الْمُتَقَبَّلِ أَوْ يَقِلُّ بِحَسَبِ  
الْمَوَاقِفِ وَالنُّصُوصِ.

هَذَا سَعِينَا إِلَى تَلَقُّطِ تِلْكَ الْمَادَّةِ الْعَمَلِ مِنْ مِطَاطِنَا وَوَصْلَانَا بِنَظَرِهِمْ إِلَى  
الْكُتَابَةِ عَمُومًا طَاعِينَ إِلَى الْكَشْفِ عَنِ النِّظَامِ الْخَفِيِّ الَّذِي يَشُدُّ مَا تَفَرَّقَ مِنْهَا  
وَالْإِسَاسِ النَّظَرِيِّ الَّذِي يَقُومُ عَلَيْهِ.

وَقَدْ دَفَعْنَا هَذَا الْهَدَفَ إِلَى اخْتِبَارِ النَّصُوصِ الْقَدِيمَةِ الَّتِي ارْتَكَبْنَا عَلَيْهَا عَصَا  
وَاحِدًا، فَلَمْ يَكُنْ غَالِبًا بِنُوعِيَّةِ مُشَاغِلِ هَذَا أَوْ ذَاكَ مِنَ الْمَعْرِفِيِّ أَوْ الْبِلَاغِيِّ أَوْ  
النَّقَادِ أَوْ الْفِلَاسَفَةِ. وَلَمْ يَكُنْ فِي جِلِّ الْأَحْيَائِينَ لِلْفُرُوقِ التَّارِيخِيَّةِ أَثَرًا يَدْعُو إِلَى تَنْتَعِهَا  
تَمَّا حَوْلَ لَنَا عَمَلِيًّا اتِّهَاجُ حَرَمِيٍّ الْإِحْتِصَاصِ الْمَعْرِفِيِّ وَالتَّعَاقُفِ الرِّمَنِيِّ. وَقَدْ أَتَيْنَا  
هَذَا الصَّنِيعَ لِإِيْمَانِنَا أَنَّ اخْتِلَافَ الْإِحْتِصَاصِ لَا يَبْقَى وَحْدَةً الْإِشْكَالِيَّةَ وَأَنَّ تَسَاوِيَّ  
الْعَصُورِ لَا يَمَسُّ نُوعِيًّا أَصُولَ رُؤْيَا الْقَدِيمِ لِلْأَدَبِ.

وَلَا يَخْلُو الْإِحْتِبَارُ الْمُتَعَلِّقُ بِمَادَّةِ الْبَحْثِ مِنْ بَعْضِ الْمَطَاعِينَ. إِذَا السَّائِرِينَ  
الْبَاحِثِينَ الْمُتَعْنِينَ بِظَاهِرَةِ التَّقْيِيلِ أَنْ يَنْظُرَ إِلَيْهَا مِنْ زَاوِيَةِ رَدُودِ أَفْعَالِ الْقِرَاءَةِ بِإِزَارَةِ  
النُّصُوصِ الَّتِي يَتَأَوَّلُونَهَا. وَلَنَا فِيمَا بَقِيَ مِنْ كِتَابَاتِ الْأَسْلَافِ أَثَرٌ جَلِيلٌ كَثِيرٌ يُمْكِنُ  
أَنْ تَعْتَمِدَ فِي ذَلِكَ. وَهِيَ أَسَاسًا مَا وَضَعَ مِنْ شُرُوحٍ عَلَى بَعْضِ الدَّوَاوِينِ وَمَا  
حَقَّقَتْ بِهِ كُتُبُ السَّرَقَاتِ وَالرَّدُودِ وَالْمَوَازِنَاتِ وَالْوَسَاطَاتِ مِنْ تَفَاسِيرٍ جَرَّيَّةٍ مُقْبِدَةٍ  
وَلَا رَيْبَ.

وَلَسْنَا نَرَعَمُ أَنَّ بَيْنَ مَادَّةِ النَّقْدِ التَّطْيِيفِيِّ وَمَادَّةِ التَّنْظِيرِ الْقَدِيمِيِّ تَعَارُضًا أَوْ  
تَوَافُقًا - فَهَذَا مَا تَثْبِيَتْهُ الدَّرَاسَةُ الْمُنَاقِبَةُ لَا النُّظْرَةُ الْعَجَلِيَّةُ - وَلَكِنَّا نَرَى أَنَّ الْكِتَابَاتِ  
ذَاتِ الطَّابَعِ التَّنْظِيرِيِّ نَحْتَاجُ بِدَوْرِهَا إِلَى اسْتِكْشَافِ قَدْ يَكُونُ مِمَّا تَدْخُلُ  
لِظَاهِرَةِ التَّقْيِيلِ عِنْدَ الْعَرَبِ. وَيُمْكِنُ بَعْدَ ذَلِكَ الْمَقَارَنَةِ بَيْنَ أَقْوَالِ الْمُنْظَرِينَ وَأَرَاءِ  
الشَّرَاحِ وَالْمُفَسِّرِينَ.



والله ان مادة البحث التي اعتمدناها والوجهة التي اخذناها في طريقة  
الطريقة ذهبتنا الى عدم الاخذ ببعض المفاهيم - وحلها مستقى من  
التقبل - انما هو حرمها واكتفينا بالاستشهاد بها لاستنتاج النصوص الشرعية  
والاستدلال بما ظهر منها وما خفي.

والغدير نرجو ان يسهم هذا العمل في توضيح بعض المسالك التي  
لقد اثيرت في القدي العربي والكشف عن خصائصه وحدوده على ان نتذكر  
من التعبير داخل الحيلة التي تعيش بين اصوات الاسلاف فينا واصوات المعاصرة عن  
حاجتنا ومشاعرنا وحيالاتنا.

## الباب الأول المتقبل : أنماطه ووظائفه



بعض اعتبار العلاقة المعقدة بين الفاعل والنفس في التراث النقدي قائمة  
على الصدوق أو على هوى المدح وميله، وإنها هي في الوجه العميق منها تعاطف بين  
الأطراف المصطنعة بوسيلة التحايل الأدنى لا تخفى من نوايا منته.  
ولما كان النص محوريا في تلك العلاقة فقد بذت الظاهرة التفتت على هذا  
الأساس إجابة على سؤال: فالنص رحم نمو فيه المعاني وتتسلسل المؤثرات  
والثقل بولد حسب طاقته الفرائية طلالا من المعنى الممكن أو يضع اليد على  
معان مجوحة مكررة، ويستجيب إن صدأ أو قبلوا لما بسطه النص من أسئلة يعود  
بعضها إلى بنية القول وهيته ويعود بعضها الآخر إلى ما أنتج قبله من تصوير  
تزدحم في ذاكرة القارئ.

وليس الثقل في غير موطن من مؤلفات الأسلاف النقدية مجرد موضوع  
يسمى المدح إلى التأثير فيه ويتأثر بل هو مساهم بسط غير قليل في صياغة الأسئلة  
الجمالية والقيمية التي سيحجب عليها حتى لكأنه السائل والحبيب في آن. وهو أمر  
مؤثر ولا ريب في تحديد ما دثر للقول من غابات وما سطر له من وطائف. والأدعى  
إلى الاهتمام هو أثر وطيفة الثقل هذه في كيفية القول وسهانه القبة  
وهذا نرى أن الأمر عائد إلى نظامين أساسيين من الثقلين أحدهما من  
داخل النص يراقب المدح ويتسامع حيله في الكسابة ويحرص على تكبيره  
بالمواضع. والآخر من خارج النص يتدبر القول ومدى إعداده بعهدته.

## الفصل الأول : المتقبل الضمني

تكتشف ظاهرة المتقبل - التي تصح لها التقاد القديم - أن المتقبل موجود على بحر من الأسماء في النص - فهو يتقدم في فضاء النص التي تحت أن يكون عليها اللون وينتشر في الخطاب النصي باعتباره معياراً من معيار الجودة ويبلغ التحلل الأسفل من الألفية.

إنه متقبل ضمني<sup>(1)</sup> اعتباراً من تصور لرسم هذا في النص الموضوعية ملائمة وتحت لسان من علم ووري أن من أصوات وأجته بحسب مقاسي الكتابة أو المشاهدة<sup>(2)</sup>.

فلم يفعل التقاد من هذا الخطاب من المتقبل فعلقوا بعض القصة التي تكون للتصوير ضمن السامع أو أصر لها عن إنشائها - وفي هذا ما يجعل دراسة مفهوم المتقبل الضمني داخل القوة النقدية القديمة معينة.

(1) أن يكون وجود الألفا والألفا في النص الضمني أو استيعابها بالنص الذي أتت له والتميز بين العودة إلى الذات.

(2) Jean (Wolfgang) : A note de Lecture, Bruxelles: Pierre Marbaya Editeur, 1983, PP 60/76.

لما نشأ إلى اتصاله من تصديق المروي له الذي تحت في الحوت الحديثة العنية والشمع به وهو هذا أصحبه سلك المعطى من الرادي والغاري - ومن هناك صعد الألفا الضمني ودفع الرابع السرفلي لهم الألفا والاصباح في الألف من هذا - يرسم في ذلك.

Prose (Gérard) : Introduction à l'étude du roman (1971).

Poétique, 14, 1973, PP 178/196.

(2) لاحظ أن في التراث النقدي أن اتصال بضم السامع وأخرى بضم القارئ ومن العسر في أصحاح كتابة المتقبل سبها اتصالاً بطلنا هذا سادس في الاستعمال - من مصطلحات المتقبل وهو القارئ - وبالسامع - وبالمخاطبة - بحسب سلك التواحد التي استعملها.



## ٦ - منزلة المتقبل داخل النص

تحتل العظمت الأساسية المنزلة المتقبل داخل النص في بعض الحالات التي وضعها البلاغيون والفقهاء القدماء للمفهومين المذكورين في جهازهم الاصطلاحي. وهما مفهوم «البلاغة» ومفهوم «البيان».

فقد طالت العلاقة بين السامع ودرجة الخوفه التي يعكس المحطات التي يبلغها قائله ما تكون قوة وبرهنا.

وما وجود السامع ضمن العناصر المكونة للحدود والتعريفات إلا شاهد على ذلك. فقد يعطى القدماء إلى أن معنى «التبليغ» موجود في تسمية البلاغة ذاتها. لذلك لم يعصروا بلاغة الكلام في خصائصه الشعرية وسبلاته المعبرة التي تخرجه من حيز الكلام العادي إلى حيز الكلام الشعري. بل تمادوا في محاصرة الظاهرة في مستوى يرتبط المستوى الأول بين ثمن المعنى في نفس المتكلم وملكه في نفس المخاطب. فالبلاغة حسب العسكري هي «كل ما تلغ به المعنى قلب السامع وتمكنه في نفسه كتمكنه من نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن»<sup>(١)</sup>. ومن هذا التعريف عن نقص للبلاغة في مستوى النشأة والنقص «الصورة»

و«العرض» والمثال

ويؤكد المستوى الثاني على أهمية محور المتقبل في تحديد نجاح الكلام البليغ وعملية التواصل الأدبي. وهي أهمية نشي بها وفرة الحدود الموضوعية للبلاغة القائمة على معنى الاهتمام بقول العسكري «تمت البلاغة بلاغة لأنها نهي المعنى إلى قلب السامع وفهمه»<sup>(٢)</sup>. ويعبر أن نعت هذا التصور واقعا على هامش المتفاعل البلاغية الأساسية بما أن البلاغة بحث في القوانين والكليات التي تنصّر جمالية الكلام.

فقد برزت هذه الرغبة، نزعة التركيز على محور المتقبل سائدة منذ اللحظات

الناسية الأولى للتفكير البلاغي والتفدي عند العرب.

ونحن نرى أن هذا الاندماج إلى الوظيفة الاهتمامية يمثل سمة عامة نبي عليها ما يمكن أن يسنى تحوزا والنظرية البانية العربية. وكان الحاحظ أبرز

(١) العسكري: كتاب الصاعين، نج على محمد الحارثي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة دار معاد الكتب العربية، ط ١/ ١٩٥٢، ص ١٥.

(٢) نفسه، ص ٥.

السامع في تبيت أصولها وتعدد قواعدها<sup>(٣)</sup>.

فهو يؤكد أن المتقبل هو مرمى الفعل البياني وغاية التصوي، «البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى»<sup>(٤)</sup>. حتى يعطى السامع إلى حقيقة «لأن مدار الأمر والتفدي التي تجري إليها الحقائق والسماع إنما هي الفهم والإفهام»<sup>(٥)</sup>.

إن الحد الذي يقدمه الحاحظ للبيان يجب ألا يجعلنا نحمل عن بعض الحقائق التي يعطى عليها، وهي حقائق لا تعلق هدفها من إيرادها.

والبيان عند الحاحظ يرتبط باستيف مختلفه كما أسره «الدلالات على المعاني» وهي عبء «اللفظ» و«الاشارة» و«العقد» و«الخط» و«الحالة» التي تسقى نصه<sup>(٦)</sup>. ولكنه اعتبر الدلالة باللفظ أفضل أنواع الدلالات. ويرفض الحاحظ ضمن هذا التقسيم ذاته اعتبار أنماط الإفهام كلها على قدم المساواة إذ يدخل عاملا «معياريًا» لتفسير «الافهام الجيدة» المقصود من حد البيان عن غيره من صيغ الافهام الممكنة. وقد استوحى هذا المقياس من عبارة يوردها المعاني يور فيها أنه البيان «هو إفهامك العرب حاجتك على معاري كلام العرب المصححة»<sup>(٧)</sup>.

فيعطي بذلك على التو ما يمكن أن نعد من «كلام المؤلفين والمؤلفين» و«الكلام الملحون». وقد تخص هذا الصنف من الكلام مصطلح «المعدول من جهته والمصرف عن حقه»<sup>(٨)</sup>. وعلى هذا النحو يتحدد الاطار الأمثل على ما نرى - للتقبل ووظيفة الافهام والتبيين ضمن «التصور الحاحظي».

ولم يبق هذا القهم جزئيا أو هامشيا داخل التفكير البلاغي والتفدي العربي، بل شاع وانتشر حتى أصبح من تواتت معالجه الاسلاف لظاهرة القراءة.

(٣) براجع: صمود (حمادي): الفكر البلاغي عند العرب، تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١ وفي إيوار منزلة الحاحظ في التراث البلاغي والتفدي.

(٤) الحاحظ: البيان والتبيين، نج عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مؤسسة الحلبي، ط ١/ ١٩٦٢، ج ١/ ص ٧٥.

(٥) نفسه، ج ١/ ص ٧٥ وفي ما يقدّر هذا التقسيم في «الحواش» نج عبد السلام محمد هارون - بيروت، دار الكتاب العربي، ط ١/ ١٩٥٩، ج ١/ ص ٤٥ وما يليها.

(٦) الحاحظ: البيان والتبيين، ج ١/ ١٩٦٢.

(٧) نفسه، ج ١/ ص ١٥٢.



فالأفهام لا تكون إلهاماً إلا متى استطعت التعقيدات النفسية الصعبة أو  
 التعقيدات البلاغية - يقول الرماني - وتيسرت للتلخية إلهاماً للعلمي لأنه قد يهين  
 العلم بالتفكير أسدها بليغ والآخر غير ... (١) وأما البلاغة إلهاماً للعلمي إلى  
 الخلق في أحسن صورة من الخطأ (٢)

ولما يتكون للأفهام برزخ من الأمانة الذاتية على خواص القول ويصير  
 عضو العقل خصائص التي - عند تكون الأفهام عذبة وقد يكون عذبة وما من  
 عذبة - على حد تصوير الخفاضة - فلا يقع البلاغة فيه التثنية - ولكنها تقع في غير  
 حد من لربط العلم من جهة وبطرف التبيين من جهة أخرى - ومنه تشاقلت هذه  
 الأقوال الشعرية (أي ما سبلي وما تعرض من الحسن) مع إيراد السامع لخصائص  
 الخطأ كانت البلاغة وتلك البيان

ولكن ما دور «التفكير الضمني» في نطاق هذه الآلية المعقدة التي يصورها  
 الخفاضة وغيره من الآليات (٣)

لا شك أن العفلة عن القاريء لحظة الكتابة قد تدفع بالمبدع إلى الاعتناء  
 بما يمكن أن يكون عليه القول فسرف في التزيين والتزويق وسجدة إلى ما في  
 اللغة «الفصل» من المبررات الجملة بضرب في قبالها يستحيل بهاؤها ويستحيل  
 لغزوها - فمما بلغت الآلية أن الخفاضة يمر من قلق جلي من المعاني والعبارة  
 والوحشية والظلمة والمظلمة والمضلمة في النفوس (٤) فمطلب بتفريدها  
 ومحاصر بها منسبها

ولعل الخوف ككل الخوف مرده ما يمكن أن يؤدي إليه الإبداع من عبوس  
 والباس يقطع جيل الوصل بين القاريء والنص - هذا ينصب «التفكير الضمني»  
 ليحدد من أسلوب المبدع مطالباً بجزء «القاريء» الصريح في الفهم وللمثل التكميل  
 الجراح النفسي - من كثر الضوابط والحدود - وللخروج من هذا التشكيل أكثر التقاء  
 من الحديث عن ضرورة وضع التفكير نصب الأعين لحظة الخلق والانشاء  
 والسعي إلى أن يحفظ المبدع وذو السامع سواء أشد الشعراء في البلاطات أو  
 خطب الخطباء في الناس أو تراسل القراسلون

(١) الرماني - النكت في إعجاز القرآن - وصفي - تلامذة رسل في إعجاز القرآن - نج محمد خلف الله  
 أحمد ومحمد رطلون - دار المعارف - ط ١٩٦٥/٣ - ص ٢٥/٢٥  
 (٢) الخفاضة - البيان والبيان - ج ١ - ص ٢٩

فكل قول منها كان الحسن الذي يتناول فيه يرمي إلى الإقناع أو إلى التأثير  
 أو إلى الأمر بها

وليس من سبق لطرح هذه الغاية إلا سبيل الأفهام والتأثير واحترام حق  
 التفكير في الفهم منها حق موازنة في العلم أو انعطفت منزلة في المجتمع  
 يقول الخفاضة «بشار الأمر على إلهام كل قوم بمقدار طاقاتهم والحمل عليه على  
 القدر مبالغته» (١)

## 2 - «سياسة المستقبل» و«استراتيجية الاحتيال»

لقد برز التقاد القديم «التفكير الضمني» منزلة المعيار في تحديد بلاغة  
 الكلام - ولما استبدت هذه الظاهرة أن فعل الإبداع أصبح يحتاج إلى «سياسة» (٢)  
 على حد تصوير الخفاضة منطلقها الأفهام وموضوعها القاريء - وعاجتها «استيلاء  
 القلوب» - وهي الأضواء (٣) - ولئن وجدنا فيما استعطفنا من نصوص بعض  
 الآراء المتعلقة بنظام المشاهدة أساساً - وما يمتاز به من طابع ظرفي - فقد فيها  
 التقاد كيميات التعامل مع السامع فإننا ظفرنا في الآن نفسه بملاحظات أبدوها  
 تعدي الطرفي في الخطاب الأدبي لتحو منحي التورية والقانون الكلي - فمن  
 الآراء المتعلقة «سياسة السامع» والتي يحددها اللقاء المباشر بين المخاطب ومخاطبه  
 ما أصبح به الخفاضة المتكلمين - الخطباء منهم خصوصاً - من ضرورة مراعاة قدرة  
 السامع على الانصات وفلكلام غاية ولتشاط السامع نهاية وما فضل عن قدر  
 الاحتيال ودعا إلى الاستفقال والمبالاة فذلك الفاصل هو الخلد وهو الخطل وهو  
 الاسهاب (٤)

ولا تقوم «سياسة المستقبل» على حضور المخاطب لحظة الإبداع الأهمي  
 فحسب بل تقوم أساساً على غيابه - وهو الأهم عندنا لأن التفكير في هذه الحالة  
 يصبح بالفعل كأننا مجرداً بفرض على النص فرضاً وفرض بدوره على الكتابة  
 معايير تتبناها ونهجا تسلكه

(١) الخفاضة - ج ١ - ص ٧١  
 (٢) (١٩) - نفس ج ١ - ص ١٤  
 (٣) نفس ج ١ - ص ٢٥



والمتدافع لا يقدّر كلامه منكم بغير أن يلقى - حقيقة هي الحقيقة التي  
تتجر من السامع العقل ليسمع - حقا وبه - مقادير - ويبنى - حقيقة - لذلك الحد  
الذي طابا يصح السامع - يحضر - أنه قد كل مجرعه - وصف - فحاطب الملوك  
بما يستحقه من حيل الحيلولة ويتولى حقها عن مرئها والى يحاطها بالعبارة  
في يوقر أن يقع العبارة في درجات الملوك وبعد لكل معنى ما يليق به ولكن مطلقا  
ما يشاء الله<sup>(17)</sup>

إن مفهوم «الملك» و«العبارة» في هذا السياق مفهومان ذهنيان جردان  
لها يتجاوزان «المتقبل الصريح» - أي سامعا عينا - ليصحا كالتنوير العقلي  
بشأن عدم الشيء - ومن الإشاء فيكيد - بحسب ما يقره «المتقبل النفسي»  
من مفاهيم - طرائق إجرائه للمعاني على المعاني

وبدرج هذا التصور ضمن ما عرف في التراث العربي «سراغة مفننى  
الحال» والاحتاج على مبدأ لكل مقام مقال - واحظر ما في هذا المبدأ أن «سياسة  
المتقبل» تفترض تناسبا بين الكلام والمخاطب وطروفي المتلفظ والحال التي يكون  
عليها السامع وهو أمر مهم بما أنه يصب «المتقبل النفسي» - حذا يفسط العلاقة  
بين خصائص القول الأدبي وكيفية أدائه وإيصاله إلى المتقبل - وهو حذا على الكاتب  
مراعاته. وهذا ما عر عنه بشر بن المعسر «في صيحته» - يسعى للتمكلم أن  
يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين - بين أقدار المستمعين وبين  
أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة في ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على  
أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على الأقدار  
الحالات<sup>(18)</sup>

ولا نعتقد أن هذا الحرص على إيفاء القارىء حقه من المعنى وإشباع رغبته  
في الفهم كان حرصا لا دافع وراءه.

فقد كان النقد القدامى على وعي بهذه القضية وسعوا إلى تعليل موافقهم  
من ضرورة مشكلة الكلام لطيفة المخاطب. والبارر من هذا التعليل أن الأمر لا

(17) ابن طباطبا - عيار الشعر، نج طه الخاجري وعمد إعلول سلام، القاهرة، المكتبة التجدية  
التاريخية 1985 - ص 6  
(18) العسكري - العسائين، ص 133 وتوجد صياغة أخرى للمعاني نفسها في «البيان والبيان»  
لج 1/ ص 139

يحد إلى ما عليه قوله - القول من جهات وتضادات والتي بعيد أن يصير - توفى  
لحقيق القول الأدبي الوصفية التركيبية وهي المبدأ إلى «وصف السمع أو ما عر»  
عنه بالتأثير والإقناع - وأنها لحقيق القول الأدبي لغايات أخرى سحر عن عبارة  
السمع الدرمي - ومن هذه الغايات - أن القائل عند المدح صفات السلاطين  
وحوازمهم، أو يلوقة - عند المجدد - السيرة الرجوة في الجهر المبحر والشكل به،  
وقد كان المدح ناقضا عن الصفة التي ذكرها كان مسا لحرمها قائله والمتمثل  
به - وإذا كان المجدد كذلك أيضا كان مسا لاستهانة المبحر به وأجته من سيرة  
ورواية الناس له<sup>(19)</sup>

من ثمة فإن «سياسة المتقبل» من مهام المدح وتما يجب أن يتوفر في عقده  
حتى يبلغ غاياته منها تنوعت وتنجح عملية التحاطب الأدبي - وهي سياسة تحويلها  
الخطاب ومعياريها المتقبل النفسي وإن كان مرمياها «المتقبل الصريح» -

وقد تخض النقد هذه الظاهرة مصطلح «الاحتيايل» واعتبره سلاح التكميل  
في مواجهة المخاطب للوصول سياسته إلى مستواه - مصدر التأثير الذي يكون  
للكلام في السامع إنما هو «الحيلة» التي تغير القول الشعري عن غيره من الأقاويل  
العادية بقول ابن سينا «يكون التعجب من [القول المخيل] صادرا عن حيلة في  
اللفظ أو المعنى»<sup>(20)</sup>

وتغلو مفهوم «الحيلة» لدى النقد القدامى من كل دلالة سلبية فهو عندهم  
مظهر من مظاهر الخدق والمهارة وأمارات من أمارات حودة النظر - وما «الاحتيايل» إلا  
وسيلة لتحصيل المتكلم على مرغوبه

ولمصطلح «الاحتيايل» أشباه ونظائر يمكن تعقبها - مع شيء - من العسر الكثير  
- ولكنها تؤكد في الحقيقة أهمية هذا المصطلح في تحديد القول الأدبي ذاته - كما هو  
الشأن عند ابن سينا - وفي تحديد أسلوب التوجه إلى المتقبل - سواء أكان «صميا»  
أم «صريحا» في أن واحد - لهذا نجد عند حازم القرطاجني مصطلحات دائرة على  
النواة الدلالية نفسها مثل «التصويه» و«الاستدراج»<sup>(21)</sup> و«الالهاء» و«الاستهالة»

(19) ابن طباطبا - عيار الشعر، ص 9  
(20) شاهد مأخوذ من المهري (عند القادر) (ومن مع) النظرية النفسية والشعرية في التراث  
العربي، تونس، الدار التونسية للنشر، ط 1988/1 - ص 118 - رقم 248  
(21) القرطاجني (حازم) - منهاج التلعاء وسراج الأدباء، نج محمد الخليل بن خوجة، تونس، دار  
الكتب الشرقية، 1966، ص 61



وهو الاستلطاف<sup>(٢١)</sup> وإيقاع الحيل<sup>(٢٢)</sup> بالسامع<sup>(٢٣)</sup>  
وتتم هذه المصطلحات - بما فيها من نوع - عن تصور لعملية الإستد  
والثقل باعتبارها وألغى أي احتراماً لقواعد معينة يكون التصرف فيها أثار  
الكتابة على قدر مهارة اللاعب - الكاتب - ومقتضى إنشاء التمثيل كشخص من  
وطاقة المثقل القرائية على قدر ما التلغ من علامات ونوع مواضع التصرف  
والعدول

ولا يعتقد أن استراتيجية الاحتيال تفرضها الكتابة فحسب - باعتبارها  
قواعد وحظوها للقواعد أو عدولا عنها - بل يفرضها إلى حد كبير القارئ النفسي  
حتى يضمن الوضوح والاسترسال لعملية التخاطب الأدبي - لهذا يلزم الملاحظ  
عند الحديث من وجه التدبير في الكتابة إذا طالع إلى وأن بداوتي مؤلفه نشاط  
القارئ له ويسوقه إلى لحظة بالاحتيال له فمن ذلك أن يخرج من شيء إلى شيء  
ومن باب إلى باب<sup>(٢٤)</sup> ويمكن اعتبار هذا النمط من الاحتيال قانوناً يحكم  
الشعر بقدر ما يحكم الشعر أيضاً - أغلقت الحكمة في تقسيم القصيدة التقسيم  
السائر المعروف مآبها في جانب من الجواب هذا الاحتيال ويبلغها ومدادها  
ونشاط السامع<sup>(٢٥)</sup> ؟

ولئن كانت الكتابة في التراث النقدي لا تقوم إلا عن حيلة فإن من  
مستلزمات هذا التصور أن يأخذ المثقل نصيبه عند إيقاع الحيل ويقطع المدح  
كلامه للأطوار النفسية التي يكون عليها المخاطب بأن يحتال الشاعر في انفعال  
السامع لفتن الفول باستلطافه وتفريضة بالصفة التي من شأنها أن يكون عنها  
الانفعال<sup>(٢٦)</sup>

بهذا يكون فعل الثقل حاضراً - ولو في صيغة ذهنية عمدة - في فعل الكتابة  
بحيث يتخير المنشئ أقوم المسالك الموصلة إلى الاقناع والتأثير ويبحث عن أفضل  
الوسائل التي تمكنه من مخاتلة المثقل لترسيخ القيم المراد ترسيخها فيه - ونصح  
هذه القدرة على الاحتيال من معايير الإتقان ومقاييس الحدق الفني وهذا ما عبر

(21) منه ص 64

(22) منه ص 346

(23) لاحظ البيان والبيان ج 3 ص 388

(24) القرطبي في بيان السماع ص 347

عنه ابن وهب الكاتب في قوله - وأما حركات القول ومزاجات المستمعين له فهو الحسن  
للطلف فيه والأيان به على التدبير والحرص لاستماعه وحسن حيلة في إياد ما يثقل  
عليه وأمنه ما يتكره - ( حتى يبلغ به أقصى مراد مدحه<sup>(٢٧)</sup> )  
على هذا الأساس يجوز لنا الحديث عن «سياسة المثقل» و «استراتيجية  
الاحتيال» باعتبارهما مفهومين أساسيين لخصط أثر المثقل في تحديد الكيفية التي  
يجب أن يكون عليها القول الأدبي كما يؤدي بنا ضرورة إلى التساؤل عن سلطان  
المثقل في تحديد قيمة النصوص.

### 3 - سلطان المثقل على النص

يقوم التخاطب الأدبي - كما تصوره كتب التراث النقدي - على ميثاق  
ضمني ويتفق بين الكاتب والقارئ وما يدعو إلى قيام هذا الميثاق هو ضرورة  
توضيح المسالك الممكنة لفهم المعنى وإبراز الجهات المانعة من الغلاف للقول على  
المخاطب - لهذا تقوم داخل النص أدلة وأمارات تستطرح عليها يقضي العرف  
الأدبي من الكاتب احترامها والتصرف فيها في حدود معلومة ويقضي من القارئ  
- إذا رام الفهم - تعقبها عند تمكيكه لعلامات النص.

إنها وكيف الاستعمال - بالمعنى التحارفي للكلمة - بالنسبة إلى القارئ -  
وعلى الرغم من العسر الذي يلاحظه الباحث في ضبط نصيب المدح من  
ومراسم القراءة ونصيب القارئ منها فإننا مسمي إلى بيان الكيفية التي يفرض  
بها المثقل شروطه ضمن «المعاهدة الأدبية» إن جاز التعبير  
إن مدح الحضور بين المخاطب والمخاطب يؤكد لنا داخل التراث النقدي أن  
فعل الإشاء ليس على القدر الذي يتوهم من الحرية.

ولئن كان المنشئ خاضعاً إلى إكراهات لا فكاك منها يفرضها عليه الحسن  
الأدبي الذي يكتب في نطاقه فإنه يتجسس إلى إكراهات أخرى تجبر عليها القارئ  
القصتي حتى يبلغ القائل بقوله ما يحتاج إليه فعل المثقل من بيان ووضوح.

(25) ابن وهب الكاتب - التراث في وجوه البيان - مع أحمد مطلوب وحنيفة الحديدي - بغداد - جامعة  
بغداد - ط 1967/2 ص 259



لقد ألح النقد على عصر الممارسة الاداعية داخل الأنماط الأدبية وأبرزوا  
 الفروق بين الكلام المرسل والكلام المفيد بقيود البنية<sup>(26)</sup> التي ترشحه ليكون  
 مطابقاً لهذا الجنس أو ذاك فيعدُّ أدبا. ولعل أبرز هذه القيود تقع على الشعر لأن  
 «المطر على المتكلم أوسع منه على الشاعر والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض  
 والقوافي و المتكلم مطلق يتخير الكلام»<sup>(27)</sup>. فالمدح مكره على اتباع ستة قائله  
 ورسم فرطه يجذو إلى الأضمار العام الذي يجيز له التصرف في اللغة ويداول  
 المعاني. ولست اعني بالاكراهات هذا الخاب فحسب - على أهميته ودوره المتقفل  
 الضمني في الخصائص عليه أو على الأقل في اعتباره حداً من الحدود التي يسعى  
 للكاتب ألا يتجاوزها - ولكننا نقصد إكراهات أخرى بعضها يتصل بالسيد  
 وبعضها باللغة وبعضها بالمعنى. وبعضها بالأسلوب فكيف يصيف «المتقفل  
 الضمني» مواضع جديدة إلى مواضع الجنس الأدبي فيكره المخاطب على  
 اتباعها حتى يحقق لأقواله النجاح المرجو؟

## أ - إكراهات البنية

تقف في أعطاف المؤلفات النقدية على بعض الاشارات الدالة على وعي  
 الأسلاف بأهمية «البناء» و «الترتيب» والنظام في النص. وقد يبدو هذا الخاب

(26) لا يشير إلى قيود الشعر فحسب - وإن كانت أبرز وتكتنف بالقدرة على الشروط التي وضعها  
 النقد لما سمي «الشعر العمودي» - للتوسع في ذلك راجع دراسة استطاع صاحبها الأثام تعلم ما كتبه في  
 خصوص الشرائع القديمة «الشعر» على نفدى مفهوم الشعر العتيق عند القدماء. وقد نشر  
 ضمن كتاب: قصايا الأدب العربي - تونس، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية -  
 1978 - ص 458/327.

(27) الخبيخي: طيفت حول الشعراء: مع محمود محمد شاكر، القاهرة، دول دار نشر 1، (مطبعة  
 ابن) 1974 من 36. ويشير إلى أن حديثاً عن قيود الشعر لا تدغمه كل الصيغ القديمة التي  
 أطلقها عليها. لا يبدو أن السماع حرية الشكل الآخر مقارنة بحرية الشكل الناطق لربط بصور برفع  
 الشعر عن الشرطية. فخصوص كثيرة مما وضع النقد والملاحة في سياق المقابلة بين الصياغة  
 تذهب إلى أبرز العكس بالتأكيد على أن ما يعد في الشعر قيدا إنما هو لتسهيل على المدح به أن طرأ  
 الكتابة مسبوقة أدناه في حين أن المتقفل غير محكوم بقواعد مضبوطة تحدده ومقادير من يكت عبه وإليه  
 عن حد تبع المروفي وهو أن الألفاظ التي يستعملها ومواطن الأساليب والأخبار وغير ذلك من قضاياها  
 أكثر. ويمكن العودة إلى مؤلف مهم من مؤلفات المروفي والشرح ديوان الحماسة لأبي تمام ونج أحمد أمين  
 وعبد السلام هارون، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر 1931 ج 1 ص 20/9، يستط  
 به هذا الرأي صحيح قبل بعضها العقل لوجاهتها ويرد بعضها الآخر لأنه عائد إلى التعصب الذي  
 أحف بالمقابلة بين المظهر والمشر.

بدنيا ضمن تصور ما للشعرية. ولكن ما يزيد التأكيد عليه هو أن لهذا الوعي  
 حدونه صورة للمتقفل مجردة دعا النقاد القدماء المدح إلى الخصص لطلتها  
 والشاعر الخادق - حسب القاضي الجرجاني - يجتهد في تحوير الأساليب  
 والتخلص بعدها الخاتمة فإنها المواقف التي تستعطف أسرار الخصص ويستسلم  
 إلى الأصغاء<sup>(28)</sup>. يهتما من كلام القاضي الجرجاني أن المتقفل الضمني يساهم  
 من داخل النص في تحديد مفاصله الكبرى واليات صعبة - بدءا وحيا - بل إن  
 المظهر الذي يسعى النقاد إلى إبرازه في أقسام القصيدة لم يكن ليقوم لولا الأساليب  
 على جعل المعاني الكبرى مرتبة على نحو مخصوص تراعى فيه الحالات والأطوار  
 التي يمر بها المتقفل الصريح. ولا يكشف هذه الحالات والأطوار المدح إلا  
 «المتقفل الضمني»

وإذا نظرنا في مقدمة «الشعر والشعراء» لاس قنية - وهي من أهم الخصص  
 التي حددت بحلاء بنية القصيدة العربية العامة - لمسا هذا الخصص القاهر  
 للمخاطب في تحديد أقسام القصيدة

وأما الكفاء على الديار ووصله بالنسب فربما من وراءه الشاعر إلى أنه  
 «يسيل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي له أصغاء السمع  
 إليه»<sup>(29)</sup>.

وأما وصف الرحلة والرحالة فالغاية التي يجري القول بها إنما هي أن  
 يتمكن الشاعر من أن يوحى «على صاحبه نحو الرحلة وقامة التأميل»<sup>(30)</sup>.  
 وأما المديح - وهو أهم الأقسام الثلاثة - فيأتي به الشاعر في آخر مرحلة -  
 «ليعت [المدح] على المكافاة ويبرزه للسياح»<sup>(31)</sup>.

من هنا نتبين أن في بناء القصيدة العربية حكمة يعلمها «المتقفل الضمني»  
 وتعلم المبدعين إنماها حتى يكون شعرهم أئند - بل إن معيار المخاطب مؤثر - كل  
 التأثير - في العلاقات الكمية التي يسعى أن تكون بين أقسام القصيدة «الشاعر

(28) الجرجاني (القاضي): الوساطة بين الشئ وحسبه، مع محمد أبو الفضل إبراهيم وغيره بحث  
 المحلوي، بيروت، دار القلم، د.ت، ص 48.

(29) ابن قنية: الشعر والشعراء، مع أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار الحياة، الكتب العربية،  
 1344 هـ ص 20.

(30) (31): نفسه ص 21.



المحيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدا منها  
أغلب على الشعر ولم يغل فيحمل السامعين ولم يقطع وبالسفوس ظمًا إلى  
المزيد» (22)

يمثل هذا التصور لبنة القصيدة مواضعة جديدة تصاف إلى مواضع  
البناء والعروض والقوافي ساهم المتقبل - فيما نقدر - في إكراه الشاعر عليها فجاءت  
بتدا من يهود «المعاهدة الأدبية» صبة القصيدة تطوع لما يمليه «المتقبل الضمني»  
على المتح من حقوق وعهود.

## ب - إكراهات اللغة

لا تقف إكراهات المخاطب على استجابة المشيء لشروط الصياغة العامة  
فحسب بل تندس أيضا في معطيات نصية تندو جرئية ولكنها محددة لنجاح القول  
الأدبي أو فشله.

ولعل أول ما يطالب به «المتقبل الضمني» هو أن تكون اللغة - مهما سست  
درجة الابتكار فيها - مشدودة إلى ما تدل عليه في أصل الوضع شدا. إذ علاوة على  
مبدأ اختيار الألفاظ الملائمة للمعنى وحلها من متناظر الحروف وسيلاتها في القم  
كالماء فإن التفكير التقديتي حرص على المناسبة بين الألفاظ في استعمالها المحاري  
وما تدل عليه في مجال تداولها «الحقيقي» التواصل المحصر.

لذلك لا يجمع التشبيه عند القدماء بين المتباعدات تباعدا فاحشا قد يبلغ  
المحال ولا تسرف الاستعارة في الخفاء إلا متى كانت القرينة اللغوية سبيلا محققا  
للفهم مانعة من الخلط والتداخل (23). ولعل أفضل عبارة جامعة لكل هذه المعاني  
هي ما اصطلاح عليه النقاد «بوضع الألفاظ مواضعها».

ويعود هذا الحرص على ضبط التجويز في القول بضوابط «الحقيقة» إلى نزعة  
واضحة عندهم في جعل التخاطب الأدبي ممكنا فلا يستسلم المبدع إلى «أهوائه»  
و «تبرؤعه» و «ميولاته» حتى يكون في كل ذلك مراعى للمخاطب و «حقوقه  
اللغوية» وقدرته على الإدراك.

(22) - نفسه ص 21

(23) للتدقيق الأمر يمكن العودة إلى «عصفور» (جابر) الصورة الفنية في التراث التقدي واللافي عبد  
العرب. بيروت، دار الشبر، 1983 وبالتحديد الفصل المخصص للاستعارة ص 198/194

## ج - إكراهات المعنى

لقد أثر التصور التواصل للآدب في دفع «المتقبل الضمني» إلى إكراه  
المشيء على عدم الدخول في مجال المعاني المشتركة الملتصقة إلا في حدود ما قس  
منها فأسمى واحدا لا متعددا وثالثا لا مسابا.

ولا عجب والحال على ما ذكرنا أن تصنف «معاني المديح» وترتب «معاني  
المجاء» وتضبط «طرق العرب في التشبيه» (24) بحيث يسلك الشاعر «مناهج  
العرب في صفاتها ومخاطباتها» (25) لأن المعاني «ملكبة مشتركة» بين المخاطب  
والمخاطب لا ينبغي لها أن تتغير وإن حق للشاعر أن يقدمها في «معرض حسن»  
فلا خلق للمعاني وإنما مدار الأمر على التصرف فيها وكيفية عرضها - ومهما اشتدت  
«حمة الشعراء» التي تحدث عنها ابن طاطبا فإنها أقل خطورة من حمة القاريء  
بإزاء الأبيات الغلقة والشعر المشكل لهذا نجد الأسلاف يحدون «المعاني  
الحيدة» و «المعاني الرديئة» ويضبطون ما يجب أن يقال وما لا يجب. فمن عيوب  
المعاني الأساسية - ولنقل إن أصل كل العيوب - «مخالفة العرف والاتباع بما ليس  
في العادة والطبع» (26)

وما دامت المعاني ثابتة والمتقبل الضمني قائما كالبواسطة بين مشيء القول  
ومتمثله فإن احترام المعيار والروض للواميس هو السيل الوحيد للوع الغاية  
و«عطف القلوب النافرة» على حد تعبير العسكري (27)

وقد بلغ تجويد النقاد النظر في صلة المعنى بالادراك الأدبي شأوا كبيرا  
فعدّدوا المعاني وبنوا أسلوب تقديمها ووصلوها بالمقامات وحدّدوا الهدف منها. فمن  
المعاني «الاحقاد والأذمات والثناء والتفريط والدم والاستصغار والعدل والتوبيخ  
وسبل ذلك أن تشيع الكلام فيه ويمد القول حسب ما يقتضيه آثار المكتوب له

(24) تراجع مثلا ابن طاطبا عيار الشعر، ص 70 والعسكري الصباغين، ص 243

(25) العبارة لابن طاطبا. ص 4 وقد حدد في «عيار الشعر» «معاني المديح» ص 2/2 و«معاني المجاء»

ص 13

(26) ابن جعفر (قدامة) نقد الشعر، نج محمد عبد النعم حفافي، بيروت، دار الكتب العلمية -

د. ت. ص 203

(27) العسكري الصباغين، ص 31



في الأسماء والأسماء والأسماء والتفصيل لربما كان ذلك قلب السامع ويستطاع عمله  
ويرتفع قلب السامع ويأخذ نفسه بالارتقاء<sup>(١١١)</sup> فالعاطف المتحد في كل ذلك  
إنما هو ما أسماه العسكري «بالكتوب» له وما اصطلاحا عليه به «المتقل

#### د - إكراهات الأسلوب

طلت سلطة المحاطب الأسلوب المرعوب في أتباعه إذ أهل الكتوب أنه  
يمتثل حصائص المكتوب له فلا يجانبها ويضد إلى نوعية الأسلوب الذي يمكن  
أن يؤثر فيه فيسطو ويملأ - هذا بعد التقاد القديم يرتبطون بين أنواع مخصوصة  
من طوائف القول ومثاله يكون عليها المتقل - فالأعز مثلا «عاطف به أهل  
الترتيب العالية»<sup>(١١٢)</sup> والأصل فيه ذلك التحريف عن أهل الهالك لأن فراما  
الكتب وسماها كلفه<sup>(١١٣)</sup> واعتبروا أن للإسهاب صفا من المتقلين هم الرعايا  
خصوصا بالنسبة إلى كتاب الدواوين عند محاطتهم للناس في صلح بين العتات  
أو تخصيص على الحرب - فحينئذ يجب على الكاتب أن يبدى ويعيد ويحذر  
بالتكثير والتزويد لتكون رضى مواضعه أولى في السامع وحسنه أقهر على مختلفي  
الأفهام والطباع<sup>(١١٤)</sup>

وإن كان المحقق في استعمال هذا الأسلوب أو ذاك فيها ذكرنا من شواهد  
اجتماعية فإن الصريح القلدة الأخرى تربط ذلك بحقدرة المتقلين على الفهم  
والأخبار للمواضع لأنهم أسرع فيها وأبعد نظرا وأدق فطنة في التعرف على مواضع  
الخدق ومطاب الأشارة في حين أن الاطباء ومشتبك فيه الخاصة والعامة والعين  
والقطن والربط والمراحم<sup>(١١٥)</sup>

(١١١) لغة ص ٢١٢  
(١١٢) الكلام في القوام محمد بن عبد المنصور: يمكنه صفة الكلام مع هذا المعنى  
(١١٣) تاريخ اللغة: ١٣٩٢ - ص ٩١  
(١١٤) لغة ص ٢٢ في هذا المعنى يقول العسكري في «الصالحين» ص ١٤٢ «يظهر ما أصح  
الكتب السلطانية في فهم الرعايا»  
(١١٥) العسكري: الصالحين ص ٢٢

هل هذا النحو ترى أن المتقل الضمني يساهم إلى حد كبير في جعل لغة  
الأدب مطابقة أو تكاد للغة المأصلي - وثالث مرة المتعلق بالمشكلة - والتصرف  
الغريب في اللغة إلى المواضع بالاجاز سبقت أهل اللغة في استعمالها وما جاز  
لأنفسهم من أساليب - وقد عثر القاد من هذه الظاهرة بمصطلحات اعتدلت بها  
البحاري كلام العرب الفصحى - وعراة ما حوت به العادة والعرف - وما  
ارتاحت له النفس واستجاب والمذاق السليم

#### ٤ - المتقل الضمني باعتباره معيارا

بدوننا أنه لم يطر سبحة عملية أدنى إليها مفهوم «المتقل الضمني» داخل  
الثبات الضمني كلمة في مفهوم عمود الشعر<sup>(١١٦)</sup>

إن هذا المفهوم المعبري يمكن - فيما يختار - نظاما من التمس في الكتابة  
لتعادي نفس الخصوص - لويس ضا مجرما جامعها لما أشرع بها سيجر - فهو  
بصاته «أمر النظرة بفصط الألفاظ والعلامات التي يحرصها الكاتب في النص  
توجه ما فهم القاري» ويمكنه من تدفق القول الأدبي

وأهل ما يجر تصور الخطب القدي عند العرب للمفعل الأديامي -  
علاق من مفهوم «أمر النظرة» هو أن المتقل كان حاضرا فيه حضورا قصص  
بحرية المدح وأربعة على أن يقول ما يريد السامع منه أن يقول إذ يتدخل في كيفية  
أجراء اللغة ويصير بها فمضج المدح من ارتداد الجهول باسم الواسعة واحترام  
البحر السويك في الكتابة ويكرمه على ما - قصته ما - سخط لا جدول عنه باسم  
الأفهام وإعلاء السامع حظه

وهذا أصبحت اليت الكتابة معقدة - يختلف إلى الاصطلاح الضمني  
والترجمات اصطلاح أمي لا تخلو من ضرورة من ضغط وتشدد - وتخرج تلك كنه تصير  
فأمر مثله حاجة المتقل عمودا إلى الفهم والتميز - ولا سبيل إلى ذلك إلا بوضع  
المتقل الضمني موضع الرقيب الذي يوزع المدح من حاجته «الاعتراف» إلى أن  
يقول العام والاشياء وأن يوزع حسب ما يحليه الفعل الاستعاري المتقل وأن يجد

(١١٦) متعلق إلى هذه القضية في كتاب الشعر



لسميتها وفق قوانين الانشاء لا قوانين الاخبار ومقتضيات المعيار لا مقتضيات الحقيقة.

إنها منطقة الاصطلاح الشعري والتغالي القائم على المعيارية والاصحاح بقاء الفعل الشعري المأسوس على التردد والامتداد - ولكن الغلبة فيما بقي لنا من التراث ملوّنًا - كانت عمومًا لغائلة الاصحاح على ضرورة احصاء البنية الشعرية للمحاكاة التواصلية النغمية وظل والمنقلب الضمعي داخل النص أفضل شاهد على هذا الاصحاح.

ولم يكن للاصطلاح الشعري التغالي أن يسود لو لم يصططلع به الشعراء أنفسهم ويقتربوا منه ويستطعنوا سلطته ويقللوا الرسم المكتوب لهم ولكن بقى قضية المنقلب بالنسبة الى الشعر المحدث مطروحة بحدة تدعو الى النظر والتثبت. فهل أثر هذا الشعر في عملية المنقلب؟ هل استطاع أن يغير «مراسم القراءة»؟ هل شكّل وأفق انتظاره جديد أم احتواه الخطأ التقليدي والنسبة الشعرية؟

إن هذه التساؤلات وغيرها لمي حاجة الى اجابات دقيقة عسى أن نتمكن يوما من الاحاطة بتطور الذوق الادبي عند العرب بل ربما تمكنا أيضا من كتابة تاريخ للمنقلب لا ينفي تناول الآتي - وهو سيلنا في هذا البحث - بقدر ما يعاصده ثريد الفهم وإشباع رغبة المعرفة.

عل هذا النحو ترى أن «المنقلب الضمعي» يحتل داخل النص مكانة رقبة جعلت المبدعين في سعي مستمر للاستجابة لما يعمل به عليهم ويفكرون باستمرار في سياسته والاحتيال له حتى يؤدي كلامهم وطبقته. وأخطر ما في الأمر أن هذه الوظيفة أضحت عندهم مخددة للنسبة إذ فرض المنقلب الضمعي عناصر لغوية ودلالية وأسلوبية تروجه والمنقلب الصريح الى الفهم وتقوده الى المداخل المؤدية الى «معنى ماء» فكان بذلك الوساطة بين المتج والمنقلب «الحقيقي» خارج النص بل يكاد يمثل العيار المحدد في آن واحد لما يجب أن يكون عليه القول ولما يجب ان يكون عليه مثل القول. ولنقل إنه العنصر الأساسي من العناصر المكونة لما أسماه بعض النقاد المحدثين «بأفق الانتظار» - بيد أن الحديث عن المنقلب الضمعي لا يقتل إلا بالنظر فيما تضمنته القول الأدبي من وظائف يسعى بها الى إثارة حس المنقلب الصريح الجمالي ويصل فيه النص إليه.

## الفصل الثاني : وظائف المنقلب

بروز في هذا الفصل النظر فيما يمكن أن يكون للاجاءيل الأدبية من وظائف إذا تدبرنا أمرها من جهة المنقلب.

ولئن كانت وظيفة الأدب في حداثها بالمحطة الخلق والانشاء تنظر إليها اعتقاد إلى عرس ما تصوّره القدامى في شأنها وذلك بالكشف عن مرامي الخروج باللغة من جهاتها النغمية التواصلية إلى آفاقها الرمزية الوجدانية<sup>(1)</sup> التي تبحث في مستويات التنكير في المنقلب - وهو عندهم مرمى الفعل الإبداعي - من المسائل الجوهرية بالنسبة إلى من يعنى بظاهرة المنقلب في المدونة النقدية القديمة.

ولسنا نعدم في بعض ما كتب المحدثون عن التراث النقدي والبلاغي احتساء مشريدا بهذا المظهر الوظيفي من المنقلب وإن شابت المطلقات وأمكن للمباحث المفاصلة بين النتائج قيمة وعمقا<sup>(2)</sup>.

(1) نعلم أن النقاد العرب المشاروا بالقطاعات غالبا إلى ما يكتبه أنتاج الشعر من هذه ومنطقة والآخر في ذلك كتبه. وقد بلغ بهم هذا الاهتمام بدرجة السعي إلى ضبط بوحته الكتلة وبقين نوعي الأبداع كاعتبار «الرقعة» و«الرقعة» و«القطب» و«الطرب» فواصل الشعر. ويصورون هذا الجانب من اهتمامهم النقدي بحال مسئلة طريقا يحتاج إلى تسليح لا يقتضينا أن نبحث في ثبات القول الشعري وأصول الفعل الرمزي بعيد من جهات عديدة. وقد انطلق إلى هذه القضية الباحث أحمد بن عبد الحليم في دراسة أراد بها طرح ما أقترنا إليه.

أحمد بن عبد الحليم. معاني القدماء للشعر. (خمس) نقود القراءة والكتابة. منشورات جامعة تونس الأولى. تونس، 1988، ص 132/133.

(2) أهم هذه البحوث التي حرصت لوظيفة الأدب من جهة المنقلب على:

السويدي (الوقت) نظرية الشعر عند الفلاسفة القدماء، بيروت دار الشؤون، 1983، ص 125/126 (مقدمة) (الجمعي) التفكير البلاغي - (أسبق ذكره) ص 187/200 [مع ملاحظات أخرى متفرقة في الكتابات] عصفور (الجمعي) مفهوم الشعر، بيروت، دار الشؤون، ط 1، 1987، ص 36/46 و ص 101/88 و ص 133/134.

ونشير إلى أنه مستبعد بعض ما توصل إليه هؤلاء الدارسون مع اليقظة من الاقطاعات المنقلب ما بدأنا في حادثة إلى تفصيل ومناقشة بعضه الآخر صحتها وإن كانت غائبة مرطقة بداعة بالأسئلة المفتحة التي تدورسها. هذا فإن إحساننا على هذه المراجع لصعوبة فهم أن الاستقاة منها حاصلة بالأكيد.



ويعمل من الأساليب المتبعة هذه العناية أن الخاتبة الوطنية في دور  
الطائفة الأدبية كما نظر إليها القدماء بارز للعبان، حاضر حضوراً لافتاً للاهتمام في  
التعبير التي وصلتها وضع أهل العلم بطون الكلام.  
وقد لاحظ من سلفنا إلى دور القصبة أن وظيفة الأدب لدى العرب  
مزدوجة: وجهها القريبة وتعني بها تليق ما أفرغ في النفس من مفاسد، وقضائها  
الحياة ومعنى به التركيز على طرائق الكلام عندهم والقصص التي تيسر القول الأمثل  
بنوع من الكلام الميسر بسملة الفن<sup>(١)</sup> والوجهان عندهم متعلقان متلازمان  
بحرمان إلى غاية واحدة.

وبهذا نحن في هذا الفصل أن لنظر إلى المسألة من زاوية مخصوصة إلى  
أني مدى تأثير التجربة الأدبية في إخراج القارئ ورقيه للعالم ومن ثمة في سلوك  
والتعامل الاجتماعي البشري<sup>(٢)</sup>  
ولعل المعيار في ذلك كله هو مدى لوفيق الأسئلة الأخلاقية والحياتية التي  
يطرحها النفس الأدبية - في تصور الأسلاف - في تست ما استقر في وجدان المثقل  
أو تعبيرة بحيث يفتح له أفقاً مجهولة ويبرز إمكانات مضمرة كقوله بحلق نظمات  
جديدة للذات الفائرة تقودها إلى دروب في الحياة غير معهودة.

## ١ - المظهر التربوي

لثبت خصوص التراث الفندي عن حقيقة بسيطة يمكن غذاها مطلق تفكير  
القداسي في المظهر التربوي من الأفاويل الأدبية.  
فقد ساءلوا تجربة العرب الشعرية فأنابهم تلك التجربة بأن للإبداع غاية  
مدارها إصلاح النفوس وشدها إلى قيم الجماعة حتى يستمر الاحتجاج الشري  
ثباتاً متسلسلاً فتعبرهم إلى هذه العناية يسير وكذلك تترهم - يقول حزام

(١) صيغ المدارس الحديثة عدة مصطلحات منها: «الغاية الأخلاقية» و«العناية العملية»  
و«وظيفة التثقيف» و«البيان» و«وظيفة القيم» و«الإنشاء» و«الوظيفة التعليمية» وقد يرى  
جمع من هذا في عمدة الوظيفة التربوية لأنها تدل لنا جامعة للمقصود من كل ما قاله، كما استعمل  
لتفسيرها اصطلاحاً عليه «الوظيفة الجمالية» عبارات من قبيل «الوظيفة الشعرية» و«غاية الاتع»  
و«غاية اللذة» الخ ويمكن التمسك من هذه المصطلحات في المراجع التي ذكرها في المبحث السابق.

الفرطاحي: «الحمدوا» التي العرب الكلام المحكم نظمًا وتراً للوعظ والخص على  
المصالح<sup>(٣)</sup>

ويمكننا بناء على هذه القاعدة أن نفهم إخراج الأسلاف من التقاد على  
اعتبار الشعر ديواناً يجلد مآثر العرب ويعرض الأعراس ويدت عن الأساليب  
ويشيد بالذكور<sup>(٤)</sup> فهو بهذا ديوان استمرار «النسب الأخلاقي» وحماية نظام  
المجموعة القيمي من الاندثار.

وتيسر لنا هذه القاعدة لير الهدف من عنايتهم بالخطب جمعاً وتدريباً وغير  
الخطابة طرائق وشروطاً. فهي أداة لحفظ للاحتجاج الشري وحدته ولا يهبط التعامل  
مثل شأنها إذ «الخطب تستعمل في إصلاح ذات البين وإطفاء نار الحرب وحماية  
الدماء والتسديد للمملك والتأكيد للعهد»<sup>(٥)</sup>

وقد نفسير هذه القاعدة على التواء أكمل التصوص في الثقافة العربية  
قصاحة وبلاغة - ونعني النص القرآني - على غاية الاقناع بأشاع الهدى وتربية نفس  
المؤمن تربية ترويضه إلى الخسوع لمشية الخالق وشريعته ومن ثمة لنمط تنظيم  
الحياة الذي دعا إليه الاسلام كما فهمه أهله وكما استقر تاريخياً.

والفصد من كل هذا التأكيد على أن القول الأدبي عندهم يعمل بالضرورة  
معرفة يسعى إلى تبليغها ويؤدي وظيفة قوامها ترسيخ تلك المعرفة في ذهن المثقل.  
لهذا احتاج القول ليكون موسوماً بالأدبية إلى شرط الافادة من حيث الدلالة «فلا  
حبر في كلام لا يدل على معاك ولا يشير إلى معاك» وإلى العمود الذي قصدت  
والعرض الذي إليه ريعت<sup>(٦)</sup>

وقد تتوفر هذه المفاصل في عادي الكلام وشاعه بين الناس ولكن يسعى الآ  
لغثفي من القول حتى وإن عدل به عن الطرق المثالفة في تصريف الكلام.  
لهذا ظل شرط «الصواب» قائماً أمام القائل مهما اختلقت أنماط القول التي  
اختارها. فهو يتجه بكلامه إلى سامع يطلب فائدة فللمندع أن يلوّن المعنى بما  
شاء من ألوان اللفظ ولكن «ليس يُطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً»<sup>(٧)</sup>

(٤) حزام الفرطاحي: مباح اللغاة (سوق ذكره) ص 122

(٥) ابن رشي: العمدة، تج مقيد عمدة فصحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 1/1983، ص 69

(٦) ابن رعب: الكتاب: البرهان (سوق ذكره) ص 191

(٧) المحاط: البيان والبيان، ج 1، ص 115/116

(٨) العسكري: الصاعقة، ص 58



ولا يعود هذا الشرط إلى مجرد الهدف التروقي للشعور وإنما يعود أيضا إلى أن  
السامع - في تصور القدامى - هو «الضرب» والحق «يأس» به «يستوحش» من  
الكلام الخاطئ وأعطى الباطل والمحال المجهول الذكر ويقر منه <sup>(١٣)</sup>  
والحاصل أن هذه القاعدة التي أبس عليها الكلام الإنسي استلقت بحث  
في اتصال التجربة الشعرية العربية - موقف النقاد على ما في القوة الشعرية  
التأسيسية من معاني وأثر بالشعب وتفصيل لتلك المعاني على أساس محوريين  
جامعين استلذا برؤيتهم للفعل الشعري وعمدة هذه الرؤية مفهوما المديح  
والهجاء.

وقد لاحظ بعض النقاد <sup>(١٤)</sup> الأساس الأخلاقي الذي يهيم عليه  
هذان المفهومان المركزيان. فالمدح يقوم على ما عذته العرب من الخلال التي يلبس  
بالفرد للنيل بها والهجاء على ما اعترته حصلا مدعومة  
ويقدم لنا ابن طباطبا في موطن خطير من «عيار الشعر» قائمة مفصلة بهذه  
المعاني. ولما شك في أن معاني المدح وأصدادها ليست إلا تجريدا لما كثر في  
مدونة الشعر العربي من مثل واستفراة للطعام القيمي الذي تدعو إليه وتعمل على  
ترسيخه في وجدان الناس <sup>(١٥)</sup>.

هذا نرى أن محوري المدح والهجاء يمكن ردهما إلى الجدول الذي قامت  
عليه قاعدة الكتابة عند العرب ونعني به جدول الضوابط والخطأ أو الحق والباطل  
في إطار تصور يقسم العالم إلى خير وما يخرج عن حد الخير  
وعلى هذا النحو يكون المظهر الأخلاقي من المعرفة التي يجعلها النص كامنا  
فيما أسماه الجاحظ «بتعير الصدور وإصلاحها من الفساد القديم» <sup>(١٦)</sup> إذ تصبو  
سياسة المثقل - وقد عبرنا عنها في فصل سابق «بإستراتيجية الاحتياط» - إلى سياسة  
النفوس وتاديب العقول وحمايتها من ضروب الزيف الممكنة حتى تنظهر القلوب  
من الشر المتأصل فيها وتنشع بالقضائل التي تيسر لها الانسجام مع نظام القيم

(١٣) ابن طباطبا عيار الشعر، ص ١٤

(١٤) تراجع حابر عصور مفهوم الشعر ص 38

(١٥) للتوسع أكثر في هذه المعاني وحتى لا نعيد ما قيل يمكن العودة إلى المراجع التي أحتلنا عليها في  
المنش (٢)

(١٦) الجاحظ: البيان والبيان ج ٤/ ص 23

للمعظم في المجتمع رؤية وسلوك. فالقصد المرجو من وراء القول الإنسي إنما هو  
والاستحلاب السامع واستدراج الضار بسطوته [النفوس إلى ما يولد من ذلك  
وقبضها على برادة]

بعد أن هذا الاشباع الأخلاقي النفوس يستلزم بالضرورة معرفة اجتماعية  
وسلوكية يسلكه المثقل لمخرج به تلك الفضائل التي تكتسب في النفوس من خير النقل  
إلى خير الممارسة الاجتماعية. فببسي معيارا لمصلا بين الخير من الأفعال والمردود  
منها. وقد أورد ج. الفرطاحي عبارة للفرطاحي تدعي هذا المذهب إذ يقول في  
«كتاب الشعر» «العرض المقصود بالأقوال المخلقة أن يهين السامع نحو فعل  
الشيء الذي حث له فيه أمر ما من طلب له أو هرب منه»

ولعل أحضر ما في تصور القدامى للعملية الإبداعية أن حاسب الرؤية  
بمعدية الأخلاقي والاجتماعي أصح مقياسا من مقياس الحكم على جودة النص  
ومدى بلوغه المربة العالية من مراتب الفن. فلا جودة للنص عندنا إلا إتمام  
فائدته ودرجة توفيقه في تعليق الخلال المدوحة بوجدان المثقل. فالشعر إذا كان  
جيذا كان - حسب ابن طباطبا - «أنعد من لغت البحر وأحقى ديبابا من الرقي  
(... ) قسّل السخائم وحلل العقد وسخى الشحيح وشجع الحبان» <sup>(١٧)</sup>

ومن ثمة فإن الوظيفة التروية تقوم داخل هذا التصور للإبداع على  
معطين. أولها أن يجعل الشعر في أعطافه معرفة أخلاقية مطابقة لسلّم القيم  
المتعالية التي تبثها التجربة التأسيسية في الشعر على النحو الذي قلنا به  
المتأخرون من النقاد. وثانيها أن يجعل الشعر المثقل على اتباع تلك المعايير  
والانصياع لمتطلباتها في تجربته الاجتماعية

بهذا يكون تحليلنا واقعا في قلب مفهوم «الأدب» كما تحدده المادة المعجمية  
وتحدده في آن واحد اصطلاحات النقاد <sup>(١٨)</sup>

(١٣) حازم الفرطاحي: مباح اللغاة ص 337

(١٤) نفسه ص 86

(١٥) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 16

(١٦) يعني بذلك معنى التربية والتأديب والهدب النفوس والتعليم وما دار في فلك هذه المعاني وهو  
جانب بيزر في مدلول المصطلح عند النقاد وتدعمه ممارسات المديح ويكمن في أصل المعنى المعجمي



## أ - القول الأدبي ووظيفة الإبلاغ

حددنا فيما سبق المظهر الأول الذي ينط القاد لا يراه عند تناول السعد الوطني في التمثل. بيد أن عللة اهتمامهم بهذا المظهر تظل غامضة في حاجة إلى بيان وتبسيط.

نظير الباحث حازم عصفور عند تصديبه لهذه الشعر كما فهمها ابن خلدون إلى هذه القضية. وردها - فيما يبدو - إلى مفهوم الشعر من حيث هو «ديوان العرب» واستنتج منه أن في شعر العرب وتصوير الحياة المعنوية<sup>(37)</sup> «ولم يزل» في طبيعتها وأغراضها من «عمود الأخلاق ومدمومها»<sup>(38)</sup> على حد عبارة ابن طائط.

ولكن لورده حازم عصفور هذا الزاوية أثناء معالجته لوظيفة الشعر فإنما يرى أنه أوتى صفة بدواري الإنتاج الأدبي منه تفككه. فما أساء «تصوير الحياة المعنوية» يستخرج - فيما نفكر - ضمن قضية علاقة النص بمرجعته على أساس المحاكمة والتشليل. أما علاقة القول بمثاله من جهة المقاصد التي يهدف إلى تحقيقها المتكامل فتقع في حيز غير حيز الإنتاج وإن كانت لها به صلة بداعة.

بحسب في هذا المجال - مجال البحث عن دواعي إساءة وظيفة الترتيب إلى الكلام الأدبي - إلى تبين أصل الفعل الشعري عند العرب باعتباره فعلاً لغوياً في أول أمره عسى أن تصل إلى إجابة يمكن الاطمئنان إليها بعض الاطمئنان بقول حازم القرطاجي في «مهاجته»<sup>(39)</sup> لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلاً على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضاً على تفصيل المنافع وإزالة المضار<sup>(40)</sup> ( ) . وجب أن يكون المتكلم ينبغي إما إفادة المخاطب أو الاستفادة منه<sup>(41)</sup>.

يحدد لنا هذا الشاهد بعض المعطيات البسيطة ولكنها هامة لأنها تكشف عن أسس الفعل اللغوي والإداعي عند العرب. إن الكلام عند حازم علامات تقع على المعاني فتخرجها من غموض الحفاء إلى وضوح التجلية. وهذا الاشتغال من حال الاشكال إلى حال البيان يعني أن

(37) حازم عصفور مفهوم الشعر ص 37

(38) لورده الشاهد حازم عصفور في المراجع نفسه ص 37

(39) ح. القرطاجي. مهاجته ص 344

العلامة اللغوية مدالة بالمظهر ورة تحت غطاء سائدا وتصوير الخواص كما في النص فهي على قدر من الشعافية كبر بحيث تكون وسيلة «تصوير» وإبراز «تيسر» به التخاطب. وينتج عنه على ذلك أن الكلام ينقاد إلى فائده فلا يهول لورده ويرون التعبير عن المعنى حائل حتى لكان التطابق بين بينة اللغة والنقطة وبين المعاني المسورة المحصورة يمكن.

ولما كان الكلام على هذه الصفة التي ذكرناها ربطة القرطاجي بـ «التعاضد» باعتباره حاجة اجتماعية ملحة منارها طلب «المنفعة» و«دفع الضرر» - هذا المعنى اللغة وطبيعتها ما في الاحتياج الشرقي دور فتم عن التصور الثاني الذي سبقت الإشارة إليه. وهو تصور مولد كلام الخير والشر والضوء والظلم والحق والباطل.

وما دامت الحاجة هي أم الدواعي إلى التعبير وبذلك الكلام فإن المتكلمين حتماً عاجزون. إنما الامتداد إذا كانوا في موقع البتة أو الاستفادة إذا كانوا في موقع التمثل. وهذا هاتين الامكانياتين فإن نصت أفضل<sup>(42)</sup>.

## ب - الفعل الإبلاغي والفعل الشعري

إذا جمعنا هذه الملاحظات التي وجدنا عند حازم القرطاجي - وهي موجودة عند غيره ولا شك - أمكننا الذهاب إلى أن الغائل في التصور النقدي القديم بقول ليدن<sup>(43)</sup> ويتكلم ليفيد.

ونسدو هذه النتيجة من باب تفصيل الحاصل ولكن قيمتها كامة فيها نستتبعه من نتائج. ونحن نعتقد أن تصور العرب للفعل الشعري - وهو القول المحترق في أصله لقواعد القول العادي - يحكمه تصورهم للفعل اللغوي التخاطبي. فحتمل الأول على الثاني حمل قياس ومثالة، لأنه الإبلاغ الشعري - فيها يتوهمون - ليس مقارنة مختلفة نوعياً للعالم والأشياء والوجود وإنما هي سبيل أخرى للتعبير عن حقيقة واحدة ولا فضل فيها إلا فضل «المعرض الحسن» وكيفيات الاداء. وهو ما لا نحال التسليم به بيسراً في وعينا النقدي اليوم.

(39) من الطريف أن يدرس فضل نصت في التراث النقدي وليس نصت الوجه الآخر للكلام فحسب بل هو بلاغة قائمة بذاتها ومادة قول تحتاج إلى تنظيم ونظم. وفيما كتب المحافظ مواطن عديدة مفيدة في هذا الباب.



لذلك لا يمكن للمبدع - وهو قائل بصطنع اللغة - أن ينتج نصاً مؤلفاً للعلامات التي تذهب دلالتها في كل اتجاه وتضرب معانيها مقاطعة متشاككة، متسلسلة بمدلولات لا تعد ولا تحصى.

إن النص عند العرب القدامى يسمى الشيء ويعين المرجع حتى وإن خرج من لغة التعامل العادي إلى لغة التحور والتفرد.

ولا عجب فالعلامة كما فهمها القدامى يتطابق فيها الدال والمدلول تطابقاً لا يرقى إليه اللبس ولا يحسنه الاضطراب إلا متى كان القائل حاهلاً بأصول القول عافلاً عن طرائق اللغة في الأداء. فبطل هاجس البلاغ بذلك مستنداً بالقلوب، وحافر الافادة موحها للنصوص في نطاق تصور لا يعني انفصال وجهي العلامة فيه إمكانية الرجال في قياي الدال بمعزل عن مقتضيات المدلول، ولا يقضي إلى استقلال بنية اللغة عن بنية التفكير بحيث يعيد الابداع ترتيب العلاقات القائمة بينها ويوزع في اللغة العرفية بدور تخريبها لبناء صرح لغة جديدة متفردة هي لغة الذات «بمعانيها الوحشية» السائبة المسابة.

إن قدر المبدع كما حدّدته النصوص الأساسية في التراث النقدي أن يكون جاداً وطيقاً مقبداً وليس له أن يعامل اللغة على سبيل اللعب والترف واللغو وإلا خرج عن الرسوم المعلومة وحاد عن سواء القول البليغ.

ويبدو من خلال ما تقدم أن «المجال المعرفي» الذي يتحرك فيه الأسلاف كان يمنع حتماً وجود قول خارج نطاق البلاغ مهما توسّل هذا القول بفنون الزخرف اللفظي، ويردع بالضرورة كل قول بلغ فيه التلاعب باللغة ونواميسها حدّاً يقطع ما يجب أن يكون متصلاً بين المبدع ومتقبله، ويقمع وجوب النص الماروق عن «الاجماع الأسلوبى» مروقاً بدسّين علاقة جديدة بين الدال ومدلوله وبالتالي بين العلاقات الاصطلاحية العرفية الجاري بها التعامل بين المتكلمين.

ومنى لم تتوفر هذه الشروط - وهي شروط تؤدى كلها إلى ترسيخ البعد الوظيفي للكلام ومراعاة حقوق المتقبل في الفهم - نعت النص «بالتكلف» و«الاغراب» و«الغموض» و«المهيدان» و«المحال» أي أنه خرج عن حدّ البلاغة باعتبارها «ما حطّ التكلف عنه وبني على التبيين وكانت الفائدة أغلب عليه من القافية» (1) وكان ظاهر النفع شريف القصد (21)

(21) العبارة للمصنف وقد نصرنا فيها بالاحتراف وأوردناها الخصري: زهر الآداب وثمرة الآداب نع دكي مبارك، بيروت، دار الجبل، ط 1972/4، ج 1/ص 141

ولكن - إذا كان لمر الخطاب الأدبي على هذا النحو الذي يصنع الوظيفة التربوية نصب العين ويحدّد إبداع القائفة وحصول المفعة غاية من غاياته، فما الفرق المميز بينه وبين سائر الخطابات ؟ ليس الأمر في المدونة النقدية القديمة على هذا القدر من الساطة لأن الكلام يرتفع إلى مصاف الأدب بشرط آخر يتضاف إلى شرط التربية هو الجمال.

## 2 - المظهر الجمالي

يقوم حديث القدامى عن الأدب من حيث هو تجربة جمالية على قاعدة مجردة عامة تمثل حصيلة تدبر للوجود الانساني.

وقد عبر الجاحظ في مقدمة «الحيوان» - وهو يسعى إلى استنباط النظام والحكمة اللذين يقفان وراء الكون بكائناته وأشياءه - عن هذه القاعدة إذ رأى حاجة الانسان حاجتين: «إحدهما قوام وقوت والأخرى لذة وازدياد في الآلة وفي كل ما أحذل النفوس» (22)

يفهم من عبارة الجاحظ أن ما يتعلّق بالوجود الانساني إنما يردّ إلى باب الوظيفة أو باب الشكل والزينة. ولكل باب أثر في حياة الانسان لا يلغي غيره بل يؤكد تكاملهما.

وإذا طبقنا هذا القانون في مجال الأدب ألفينا أن للأدب بعداً عملياً وظيفياً هو الحاجة إلى التفاهم وبعداً شكلياً هو الحاجة إلى الامتاع و«الحذل».

ويفصي بينا التمثلي في مؤلفات الأسلاف من التقاد إلى أنهم ميّزوا داخل النص الأدبي بين مستويين: أولهما مستوى «المادة» التي تطوّع فتحمل المعنى وثانيهما مستوى «الشكل» (أو الصورة) الحامل للمعنى. ومن أطرف ما استعمل من عبارات للتمييز بين الأمرين حديث ابن سينا عن «القول بما المقول فيه عليه» ويعني به المعنى الاصطلاحي الأول و«القول لما هو عليه» ويقصد به المعنى الأدبي. (23)

وسعياً إلى التناسق النظري لم يحطّ العرب من جانب الشكل في دراستهم للظاهرة الأدبية بل تدبّروا ما لهذا الجانب من أثر في قيام الأدبية وما له من تأثير في

(22) الجاحظ - الحيوان، ج 1 - ص 43

(23) يراجع الكتاب الجماعي: النظرية اللسانية والشعرية، ص 117 - ص 247



السامع. وقد عرّفوا عن هذا الالهام شمعهم سلسلة من الكلمات ارتقوا بها  
إلى درجة المصطلحات فوصفوا بها ما يحدثه الكلام في النفس من حالات  
الاسترخاء والارتياح وصدها<sup>(24)</sup>

يقول البلاغي: «إذا علا الكلام في نفسه كان له من الوقع في القلوب  
والشعور في النفوس ما يدخل ويهيج ويغفل ويؤنس ويضيق ويؤس ويصحبك  
ويشكي ويحزن ويفرح ويسكن ويرعج ويشجي ويغضب ويهز الأعصاب ويستميل  
نسيم الأسرار ويورث الأربعة والخمسة»<sup>(25)</sup>

هذا ويكون الكلام الذي ارتقى إلى درجة في الجودة عالية قادراً على أن  
يلاعب الخيال ويثير فيه من الحالات ما يعسر ضبطه وتوقفه. فإما الارتياح بسط  
النفوس وإما انقباض يورث الوحشة. ومدار ذلك كله انتماع النفس. فهناك  
موجب ذلك حديث القدماء عن «قننه القول» و«لذته» إنشغالاً على أن وطرفه  
الانتفاع قائم في التصور الشعري كالمثل ما يكون

ويذكر مفهوم «الانتفاع» في نهاية الأمر على أن النص لا يؤقت فيصعب على  
يؤقني وطيفة أخرى ملازمة للتكسب اصطلاحاً عليها وبالوظيفة الجمالية. فهو  
يلقي حاجة تتعلّق الضروري الاجتماعي لتلاصق بحال النفس التوافق إلى احتراق  
النفوس الشوق والتشوق إلى الحزن المعهول. لهذا تحدث النقاد والفلاسفة أم  
الشكوكيون بالفلسفة عن «التعجب» وقد وصفه صاحب «المناجاة» وردّه إلى  
«استدع» ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقف التهدي إلى مثلها<sup>(26)</sup>

(24) إن دراسة دقّة المصطلح الخاص بكلام في النفس تساعد لا محالة على فهم المظهر الخيالي  
من التخيّل. ولئن أغرى هذا المصطلح بالدرس فإننا نكتفي في هذا الاختار بمصطلح «الاشارة» لأن اعتبارنا  
معجب من ما يكمن وراء تلك المصطلحات من مواقف وتصورات. ولكننا نذكر على سبيل التمهيد  
وكون سابق اعتبار من ملاحظة بنو نصر مصطلحات من قبل والسرور والطرفة والهجاء والارتياح  
والاسترخاء والارتياح والسرور والتعجب والروعة والشعفة (راجع عبد الطاهر الخرجاني أسرار  
ألفاظه ص 108 - 110) والروح والأحاسيس والتهمة واللائل الاعتبار - ص 29. كما نجد عند  
عبد القراطسي في هذا الباب الأحاسيس والاسترخاء والانتفاء (مذاهب البلاغة ص 20) والباليس  
ص 229 والتعجب - ص 288) والانتهاج - ص 29) وغير هذا قدر عند الخرجاني والقرطاجي  
وغيرهما من علماء العرب. وسنحيل على طرفة دار المعرفة بيروت بالنسبة إلى كتاب الخرجاني الأول (أي  
أسرار البلاغة) طبع سنة 1982 والثاني طبع سنة 1978

(25) البلاغي (معجم القرآن، لجع السيد أحمد صقر الفاعرة، دار المعارف، بغداد، ص 410  
(26) ج. القراطسي، مباح البلاغة، ص 90

ويبدو أن النقد العربي يفتقر إلى ظاهرة «التعجب» فللأسرار المصطلح  
يقوم أثرها في النفس منذ خطاته التأسيسية فربطها بالاعراب «إذ الغرض» عن  
تعبير الجاحظ - من غير معذرة العرب وكلها كان أقرب كان أبعد في الوهم وكلها  
كان أبعد في الوهم كان أطرف وكلها كان أطرف كان أحب وكلها كان أحب  
كان أبعد<sup>(27)</sup>

إن «التعجب» - فيما نذكر - مصطلح جامع يمثل العصر الأموي في تحول  
من المصطلحات القديمة الشاذة على المظهر الخيالي من النص لعل أثرها  
«المرابة» و«التحور» في القول و«الغموض» و«الحفاء» - والمقول في ذلك كله  
على التخييل

وحرى ما في هذا السياق أن نذكر بين محاذير من محالات الفعل التخييل  
فهو من جهة أولى عنصر أساسي في الإنتاج الأدبي إذ يرتبط وتل الأرباط بمفهوم  
المحاكاة باعتبارها علاقة معقدة قوامها الموضوع المحاكى أي «العالم الواقعي»  
والمدح المذكور للواقع

ومما دلت المحاكاة صراحة من صروب «العالم بالموجودات» فهي بالتالي نشاط  
تخييل<sup>(28)</sup> وهو من جهة ثانية عنصر لا فكاك منه من عناصر التخيّل الأدبي بما أنه  
يمثل الإدراك ما سبق إدراكه وتصوّر ما سبق تصوّره إذ يجتذ القراطسي بقوله:  
«التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر التخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه  
وتقوم في خياله صورة أو صور بفعل التخيّل وتصورها أو تصور شيء آخر بها  
انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الأرباط أو الانتفاع»<sup>(29)</sup>

لكن التخييل لا يستمد قيمته الخيالية من هذه الآليات التي تحكمه بل  
يستمدّها أساساً من معطيات أطراف وأعلى

## أ - قانون الإحفاء والتجلية

يقوم القانون الأول المقصّر لأن الكلام المتيقن في النفس على ثلاثة الخلفي  
والخلفي. فالتمثيل كشف عما اندس في الواقع المحاكى، من علاقات تبدو في

(27) الجاحظ البيان والسرور - ج 1 - ص 88  
(28) راجع في ذلك جابر عصفور مفهوم الشعر ص 108/109 والتفزيون النظرية البلاغية  
ص 101/102  
(29) ج. القراطسي، مباح البلاغة، ص 89



طاهرها متاعدة حدّ التناثر أو متناقضة حدّ استحالة التقريب بينها. وتكمن قيمة الكلام الأدبي في تأليف المتناثر ومواءمة البعيد للبعد حتى تظهر علاقة جديدة تكون مصدر التعجب والتعجب كما علمنا الرّحمن المولّد «لللهجة» و«الأس» وقد وصف عبد الفاهر الجرجاني<sup>(30)</sup> هذا القانون الجمالي قائلا «إن أسّ النفوس موقوف على أن تخرجها من خمي إلى جلي وتأتيها بصريح بعد مكبي ( ) نحو أن تغلقها عن العقل إلى الاحساس وعمّا يعمل بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطمع»<sup>(31)</sup>.

ولعلّ المتعة من هذه الجهة مردّها إلى ما يقدمه القول المحيّل من معرفة بالواقع جديدة، وما يفضي إليه الإدراك الفردي للموجودات من تناسق سرّي خفي لا يبدو للعين المجردة ولا تيسره المعرفة الاجتماعية. فهل يعني ذلك أنّ التجربة الجماليّة تقدّم للمقارء إمكانية تجديد إدراكه للواقع؟

عسيرة هي الإجابة القاطعة ولكننا نسجل الملاحظة لأن المدوّنات النقدية الموروثة لا تسمح لنا بالذهاب أبعد من التساؤل الأوّل.

## ب - قانون التعرّف في المحاكاة

للمتعة الجماليّة قانون يحكمها هو التعرّف على النموذج في الموضوع المحاكى. إذ يوجد غشّل ما تعرضه المحاكاة على القارئ. لونا من الاستلذاذ بالتطابق بين المعرفة الأولى المختفية في طبّات الذاكرة والمعرفة الجديدة التي يقدمها النصّ. وتتوسّط المحاكاة المعرفتين محدثة ضربة من ضروب التعجب «فالأنس

(30) يختلف مفهوم التخييل عند الجرجاني من حيث المنطلق النظري ودرجة التحريد عن المفهوم الشائع لدى الفلاسفة شرّاح أرسطو أو الذّالرين في ملكه ولكننا لا نعدم مع ذلك نقاط التقاء خصوصا في مستوى وصف الأثر الذي يحدّثه التخييل في النفس. هذا لا نرى حرجا في الانتقال من «النص الفلسفي» إلى «النص الجرجاني» والعكس بالعكس.

وفي خصوص التخييل عند الجرجاني وعلاقته بالاستعارة راجع الملاحظة الذّكية للحضر حسن في «الخيال في الشعر العربي» ط 1972/2 نشر على الرضا التونسي (ص 109) وراجع تعميل تلك الملاحظة لدى محمد تيس في «الشعر العربي الحديث» بياته وإبدالاتها ج 2، الدار البيضاء. دار لوفال، ط 1/1990 - ص 40/39.

(31) ع. الفاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص 102.

( ) يوجه تقدّم الألف ( ) وهو أقدم [للفن] صحيحة<sup>(32)</sup>. فيكون المدح بذلك قد قرع أبواب القلب: قلب السامع متوسّلا إليه بالخميم عنده والمألوف لديه. يقول حازم القرطاجي: «إن الاستلذاذ بالتخييل والمحاكاة إنّما يكمل بأن يكون للنفس إحساس بالشيء المحيّل وتقدّم لها عهد به»<sup>(33)</sup>.

وفي إطار هذا التّصور - ويبدو أنّه لأرسطي المنزع أو يلتقي به على الأقل - لفعل التّخييل في نفس المتقلّ يمكن الحديث عن افتتاح التّجربة الذّاتية التي يعرضها القول المحيّل - من حيث هو إدراك فردي للواقع - على التّجربة التّقبليّة التي يعيشها السّامع. وينتج عن هذا الالتقاء لون من ألوان التّماهي مع المعايير والقيم السّائدة. ويمكننا الحديث حيثد عن مقولة التّطهير الأرسطية باعتبارها مصدرا من مصادر المتعة الجماليّة<sup>(34)</sup>.

## ج - قانون جودة المحاكاة

لا يعود «التّطهير» الذي يضطلع به القول المحيّل إلى نشوة التعرّف على النموذج المحاكى فحسب بل يعود أيضا إلى قانون ثالث من قوانين المتعة الجماليّة كما فهمها النّقاد القدامى. وهو قانون حسن المحاكاة وجودتها، «أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته»<sup>(35)</sup>.

وليس غريبا أن يذهب النّقاد القديم هذا المذهب بما أنّ وعي العرب بأهمية «اللفظ» و«الصّورة» طهر منذ نشأة الخطّاب النّقديّ - قشبهوا الكلام الأدبي «بالنسج» و«التّصوير» و«البناء» ورفعوا من شأنه إلى حدّ اعتبار المعنى سائرا «مطروحا في الطريق».

يعني ما سبق أنّ العمدة في تحريك النفوس وإيقاع اللهجة في القلب إنّما هي «الحياة» و«النّظم» و«التّأليف» و«الترتيب». «فبحسب ما يترتب في نظمته (أي

(32) نفسه: ص 102.

(33) ح. القرطاجي: منهاج البلاغة. ص 110.

(34) لعلّ ما دفعنا إلى الإشارة إلى التّصور الأرسطي ما وجدناه من تقارب بين ملاحظات حول التعرّف على النموذج وحديث يوصي عند تصنيفه للمتعة الجماليّة عن الـ (aisthesis) وهو مفهوم مستوحى من التراث الجماليّ الإغريقيّ عموما والأرسطيّ على وجه التّحديد. راجع في ذلك: La

Jauss (H.R). Jouissance esthétique (in) Poétique N 39

(35) ح. القرطاجي: منهاج البلاغة. ص 71.



الكلام» ويشترط في موقعه ويجري على سمت مطلعه يكون عجيب تأثيره ويدفع مقتضياته»<sup>(171)</sup>

وقد أفحص مثل هذا المفهوم للعملية الادعائية - إنتاجا ونقلًا - إلى تجاوز ثباتية الصدق والكذب والاحتجاج على معنى «المبالغة» باعتباره نتيجة منطقية لمفهوم «النحو» فقد يعدّ حدًا للشاعر اقتداره على ترويح الكذب وتوجيهه على النفس وإعجائها إلى التكرار له قبل، بإعجابها الروية فيما هو عليه. فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تحيله في إيقاع الدلالة للنفس في الكلام. - - -<sup>(172)</sup>

إنّ هذه القرائن الثلاثة التي يمكن الوقوف عليها في المدونة النقدية الموروثة هي التي تفسّر عند العرب المنفعة الجمالية. وقد بدا لنا أنّ التعجيب هو الرحم الذي يختص القوايين الثلاثة

ويقوم التعجيب دليلًا على أنّ التصوّر القديم لم نتج لبتاؤها وأهل العلم بالشعر أو الكلام عموماً - كما نوههم بذلك بعض الكتابات في التراث النقدي - لم تبحث ليتدوّمها الجمهور فتستد في نفوس الناس حاجة لا تحلو من إيهام إلى الجمال والاعراب والرّمز بمفهومه العام.

وتتم وظيفة التعجيب في نطاق علاقات تحليلية دقيقة معقدة. إذ يظلّ ما يتحيلة المدخ من صور وما يقع في وهمه من مشاهد كما في النصّ إلى أن تقع عليه نفس المتقبل فتتحيل بما تحيل لها الشاعر من ذلك محاسن صروب الزينة مستهجة لذلك»<sup>(173)</sup>

إنّها لعبة الأخيّة بين الإنتاج والتّمثّل تستدعي تحريك النفوس فتستجيب النفوس فيمسي الانفعال الذي قد يكون من المتقبل أمانة من الامارات الدالة على القيمة التي يمنحها جمهور المتقبلين للنصّ. فجودة التحليل يكون حسن الوقع إسهاداً على ما في النص من جمال

ولكن ما هي أصول هذه الحاجة الجمالية ؟ ما الدافع إلى الاعراب والتعجيب ؟

صحت المدونة النقدية في هذا الباب مطبقاً !

(171) السلاوي إحصاء القرائن ص 119

(172) ج الطرطوشي إصباح الشعراء ص 72/71

(173) نفس ص 94

إنّ مثل هذه القضايا تدرجها في مجال «التأمّك» فيه داخل الموروث النقدي بل قلّ في مجال «ما يستحيل التفكير فيه» ضمن النظام المعرفي القديم لأنّه يقع في مهمته عجيب هو الرّمز وما يحيط به من مجاميل ومناهاة.

### 3 - «النصّ - الجميل - المفيد»

بدا لنا أنّ تقدّم أنّ للمظهر التروبي من التّقبل غاية أخلاقية وأخرى اجتماعية يسعى من وراءها إلى شدّ المتقبل إلى النظام القيميّ الأمثل في وجدان المجموعة. وبدا لنا أيضاً أنّ في المظهر الجمالي خروجاً من حدّ الضرورة إلى حدّ الترف.

وقد ألحّ النقّاد على ما يقوم بين هذين المظهرين من وشائج وصلات تقع من اعتبار أحدهما دون الآخر فوّاما على الأدبيّة فلا فصل ولا مزية إلاّ بينهما متعاضدين. إذ المدخ «يجمع» - حسب ابن رشد إلى جودة الاتهام فعمل الأقاويل الشعرية أعني تحريك النصّ»<sup>(174)</sup>

وما دام لمصطلحيّ التّربية والخيال جدولان يتسمان لمصطلحات أخرى من حشهما فقد ردت القدماء كل ما يتصل بالتّربية إلى جدول «التّصديق» ووردوا ما يتصل بالخيال إلى جدول التّحليل. يقول ابن سينا في هذا السياق: «التّحليل إدعان للتّعجب والالتداد بنفس القول والتّصديق إدعان لقبول أنّ الشيء على ما قبل فيه»<sup>(175)</sup>

بيد أنّ هذا التقسيم دلالات أخرى لجعل القول المخيّل مطابقاً للواقع أو مناقضاً له إضافة إلى إقامته فصلاً واضحاً بين فعل التّحليل وفعل التّصديق والمهم في الأمر أنّ هذا الفصل لا يخلو من تعسف وإن احتجنا إليه منهجياً. فالتمارج قائم بين التّحليل والتّصديق بحيث يصحّ النصّ حقلاً دلاليّاً يحمل معرفة تقدّرها يثير الحسّ الجمالي، ويحاطب العقل المصدق أو المكذب بقدر ما يلامس الوجدان القابل للتأثّر أو القصاد لها

(174) برنيس المؤلفات الجاهليّة - نظرية السبابة والشعرية - نص رقم 113 ص 290

(175) برنيس التصديق ص 291 رقم 113 - ص 291



ولعل أقصى الاشكال التي يمكن أن تصطبغ في تسليع المعارف وتحقيق  
وظيفة القول التربوية هو الحكمة والمثل. وهما عند القاد المتأثرين بأرسطاطاليس  
من الأقوال الخطابية<sup>(٤١)</sup>

وأقصى الاشكال التي لا يقصد منها الاقتناع المحض والتربية الخالصة وإنما  
هو لغاية التعجب والاحاج هو الكلام المخيل الذي يصور الباطل فيمؤه ويدلس  
ويكذب فيشغل النفوس بالتعجيبات والاسداعات اللاعبة عن تفقد عمل  
الكذب<sup>(٤٢)</sup> وهذا ما اصطلاح عليه «بالأقوال المخيلة»

وبما عل ذلك اعتبر الشعر خارجا عن باب التصديق البرهاني وبعيدا عن  
مجال الاقتناع الخطابي ولكنه «صناعة» تستعمل سيرا من الأقوال الخطابية  
كما أن الخطابة تستعمل سيرا من الأقوال الشعرية لتعزز المحاكاة في هذه  
مالاتعاقب والاتقاع في تلك بالمحاكاة<sup>(٤٣)</sup>

وقد استشهد حازم القرطاجي على هذا المتمعن في فهم الصلة بين الاقتناع  
والتخييل والتصديق البرهاني والنموذج الشعري بنوع المثني - وهو في عرف دارسيه  
من الشعراء الحكماء - ورأى في وضعه «البيت الاقتاعي» (ويقصد به الحكمة  
والمثل) في «الآيات المخيلة» دليلا على الجودة غابته الوقع الحسن في قلب  
المتقبل<sup>(٤٤)</sup>

ولفحة حديث القرطاجي عن الوظيفين الجمالية والتربوية صوب الفصل  
ينبها نارة لحد الشعر على أنه تخيل في جوهره. وألح صوب الوصل العميق بينهما  
نارة أخرى لبيان أن الأقوال الشعرية وإن كانت مخيلة في أساسها فإنها لا تخلو من  
الاقتناع

وبين الوصل والفصل تبرز المعادلة الصعبة التي استلذت بتفكير القدماء  
والصدق في الشعر - وهو أساس الوظيفة التربوية حاجة ملحة يتقوّم بها الأدب  
لكنهم أكدوا في الآن نفسه على أن «طريق الشعر إذا أدخلته في باب العلم  
لأنه»<sup>(٤٥)</sup> وضعت طاقة الشعرية فيه.

(٤١) ح. القرطاجي: مباح اللغة - ص 243

(٤٢) نفسه - ص 24

(٤٣) نفسه - ص 231

(٤٤) ح. القرطاجي: مباح اللغة - ص 243

(٤٥) ليرزالي: الشيخ - ص 21 (العبارة نقلت حسب الأصل)

فكيف السبل إلى التوفيق بين مبدأ «احمل الشعر الأدبي» وما ذهب إليه على  
القاد في اعتبار «صواب المعنى» شرطا من شروط الأدب؟

تعتبر الاحاطة عند هذا الحد من التحليل لأن التقابل يتكاد يكون مطلقا  
بين الأمور حسب الطريقة التي صنعها بها الاشكالية.

بيد أن طريقة طرح السؤال هنا ليست إلا تعبيرا عن اختلاف وجهتي النظر  
التي تنعكسان مفهوم الأدبية ووظيفة الأدب من جهة المتقبل.

يطالب القدماء بأفهام المتقبل ويحملون الكلام المخيل مقصدا فعبثا عمليا  
ليس من صلبه بما أن أي ضرب من ضرور الأقوال البرهانية أو الخطابية يمكن  
أن يضطلع به. وينظر القدماء في الآن نفسه لحط من القول يخرج بطبعه عن  
النائد من الأقوال والمعارف من القيم لأنه ينسج على مفهوم الاحتراق والتجاوز  
[المجاز] التحول<sup>(٤٦)</sup> عند البلاغيين المستمر لكل نمط حاصر.

لقد فهموا أن الشعر هدم للغة المأبوسة ولكنهم منعوا تحطى الحدود  
المرسومة. وأدركوا أن الفعل الشعري راحة للعلاقات القائمة بين الدوال من  
جهة وبين الدوال والمطلوبات من جهة أخرى وبين الأسماء والأشياء ولكنهم قنوا  
هذه الرخصة وطوّروها بهذا الامكان حتى لا تصل إلى المجال والهدايا. وعلموا  
- علم الغيب - أن التغيير في اللغة فعل فرتني لا حصر له ماله ترك التصورات  
الموروثة وخلق الكون من جديد عبر اللغة وإفراك الموجودات على نحو فريد متفرد  
ولكنهم منحوا هذه اللغة الفردية «بأساليب العرب» و«بأساليبهم» و«بأساليبهم»  
في التعبير. ونظروا إلى أن ملاك الأدبية الغريبة والتعجب بها أن الأدب استكشاف  
للمجهول وضرب في أفق المعنى وترحال في لانهائية اللغة ولكنهم ألغوا شرط  
الصواب والأفهام فبرأ إحصاء «لمحاولة الشعراء» الرمزية<sup>(٤٧)</sup>

وبما اختبرت اللغة من جدول الخيال بما أنه ترف والحد من جدول التربية  
لمكننا فهم رأي أساسي للقراني يستر لنا حتى الاشكالية السابقة لوتبين سبل  
حلها على الأقل. فالقراني يعتبر أن «أصناف النعب إنما يقصد بها تكميل الراحة  
والراحة إنما يقصد بها استرخاء ما يسعت به الإنسان نحو أفعال الجهد»<sup>(٤٨)</sup>

(٤٦) عن إصطخري: شرح الشعر - ص 127. وما يذكر على لسان هذا الرأي عبارة أخرى يوردتها  
القراني في الكتاب نفسه - ص 24. ليرزالي: نفسه - ص 24. ليرزالي: نفسه - ص 24. ليرزالي: نفسه - ص 24. ليرزالي: نفسه - ص 24.  
والسرور: والله لا أراها لها نصيبا على كثر التحدث والقرى به على العنق في فكر. وهذا التفكير من السبل  
مطلوب.



هذا يكون المظهر الخيالي من التخیل فرما منحدر من صلب المظهر التربوي فالأصل هو الحد والأفادة والتربية.

لكن السؤال يعود ملحقاً - كأشد ما يكون الاحتياج - بما الحاجة إلى الخيال والحال على ما ذكرنا ؟

إذا علمنا أن معاني الحد تكاد تكون ثابتة بدليل إمكانية تعاضدها على النحو الذي فعله ابن طباطبا في «عيار الشعر» فإنها ستؤدي لا محالة إلى التكرار والتعاقب و«السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة» (1) حجة وبلغ عليه وعيه (2).

ومن ثمة فالحل الممكن هو تجديد الحلية والاحتفاء بالشكل وتنميق الصورة والاعتناء بالمظهر الخيالي فتكون مهمة الشعر أن «يؤنس الناظر الوجداني حتى يعود بالولف ويعبوا ويعد المألوس به حتى يصير حساً غريباً» (3).

بيد أن هذه السبيل التي يراها ابن طباطبا مخوفة بالمخاطر فقد يؤدي «لبعد المألوس» إلى الأعراب وإحفاء المعنى المألوف وقد يقضي إلى الشكل وليس في تعبير المادة والمعنى مجرد تنويع على أصل واحد فقد يدخل ذلك التعبير المعنى في باب الإغراق وفق منطق الفعل الشعري الخاص إذ المحار «حائش حوان» لا يرضى بأدنى الحدود بل يجمع حتى تتعد السخة عن الأصل فيحذف المقصد ويبطل المعنى. ولا يخال نصيحة ابن طباطبا للشعراء الراغبين في الخروج من محتهم باجتناب «الإشارات البعيدة والحكايات العلقية والأياء المشكل» بقادرة على درء هذا الخطر مهما تقيدوا في استعمالهم بالمحار الذي «يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها» والاستعارات التي تليق بالمعاني التي يأتي بها (4).

إن المدونة النقدية العربية تلح على الخيال لكنها تحذره في الآن نفسه بمقدار يمنع تجاوزه.

ولعل مرد ذلك ما لاحظته بعض الدارسين من سيطرة للعقل على التخیل في التراث النقدي (5) ومن نسيج القرن والجمال بسياج المنفعة (6).

(47) ابن طباطبا: عيار الشعر ص 5

(48) نفسه ص 5

(49) نفسه ص 119

(50) إن فكرة سيطرة العقل على الخيال بذات لنا محور في دراسة جابر عصفور للصورة الفنية وهي حذيرة بالاهتمام والتعميق.

والنظر في علاقة المظهرين التربوي والخيالي من التخیل في ضوء هذه الملاحظات يمكننا الذهاب إلى أن التربية هي منطلق الفعل الشعري في مستوى إنتاجه وهي في الآن نفسه مرآة هذا الفعل في مستوى تقبله. أما الخيال فهو واسطة تحال للمعدة المعرفية والأخلاقية وطريق موصلة إلى العاية الأسف (7).

ولا يقوم الأدب - بناء على ذلك - لغويها يجعله في الطبقة العالية من القرن إلا متى اعترحت البنية وبمعنى بها خصائص القول الأدبي بالوظيفة وبهي بها بلوغ المقاصد التي يسعى النص إلى بلوغها.

إن الخيال يرتفع المعقولات ويحث العقل على تدبرها حتى تحصل الفائدة فتصحب العملية ثلاثية الأطراف: تربية من حيث الانتاج وجمال (من حيث الواسطة أي النص) وتربية من حيث التخیل.

لذلك قدوماً أن تصور الأسلاف لوظيفة الأدب من جهة تقبله يقوم على ثنائية التربية والخيال وفي هذا الحدود حصر لأهم ما يمكن وضعه في جدول التربية والخيال إذا ربطنا المظهرين بلحقات الانتاج والتقبل والكتابة في حد ذاتها.

(51) مثل علاقة «الن» بـ«المنفعة» الفكرة المحركة لأفروحة حمادي صبيح عن «التفكير البلاغي عند العرب» وقد لبس أن تحليله لمختلف مراحل البلاغة العربية التاريخية أو لخطاتها النوعية يعيل على هذه الثنائية. وهي فكرة حذيرة أيضاً بالاعتبار في كل مقارنة للتراث البلاغي والتفدي.

(52) مثل هذه التهمة المبهج العام تلصق القديم لكن ما أفرته التجربة الشعرية العربية من خصوص تربط بعض الأغراض كالحمريات والعلاقات والأيام بدعوى إلى التفكير في هذه الظاهرة. فلا تلت أن مضمونها يرشح «بعضاً مضمومة» ولكن الشعراء لم يخلوا بالموقف النفسي «الرسمي» فمدحوا تلك الخصال بدل دمجها. فهل هي لغة «المؤسسة» وهو أشبه «أم أن الرقابة النفسية القديمة على قدر من التفصيل منعها من استيعاب كل التحولات»



خطبة الأبتاح	خطبة النص	خطبة الثقل
تربية	جمال	تربية
إفادة	إعتنا	إفادة
إفهام	غرامة	إفهام
إقناع	تعجيب	إقناع
حقيقة	مجاز	حقيقة
صواب	ثبوت	صواب
جد	لعن	جد
نعقل	لذة	نعقل
مواضعة	أسلوب	مواضعة
عقل	خيال	عقل
منفعة	حسن	منفعة

وتكون وظيفة الأدب بذلك مسبة أساساً على إعادة إنتاج المعايير السائدة اجتماعياً وجمالياً مستكفمة من احتراق مجاهل التجربة ومكنات الحياة غير المتحقة، مشنة للرؤية السائدة للوجود، مكرسة - في صيرب من المحافظة - للتفكير الأخلاقي النافذ والسلوك الاجتماعي القائم في مستوى النظرة الأدبية على الأقل. إنها وظيفة ترتكز على تصور لا يطرح الأسئلة المطروقة للدوق بقدر ما يجيب على أسئلة إجاباتها معروفة سلفاً بما أنها تنبع بالمشارك المنجم عليه وتعيش باستمرار رهبة «الانتظار الخائب» ومهما يكن من أمر هذا التصور فإن ما كمن في النص من معايير وما مثل فيه من وظائف يظل مادة غفلاً لا يشكّلها إلا «القاري» الصريح».

حاولنا في هذا الفصل النظر في الوظيفة التي يضطلع بها القول الأدبي مطوراً إليه من جهة الثقل، فتبين لنا أن وظيفته مزدوجة - تربية وجمالية - وكشف لنا تدبير العلاقة القائمة بينهما أن جدول التربية مسيطر على تفكير القدماء، مستند بتصورهم للعملية الإبداعية مزجه لمعاييرهم في تقويم الجودة والمزية. إن الحدث الشعري عندهم لا يتميز نوعياً بهيمنة مظاهر التعجيب فيه وعناصر الاعراب التي يعرّسها في النص بل كل ذلك لا يعدو أن يكون مسلماً يسلك الحيل المتقيل يرقن على الأحاد بها تصممه القول المحيل من قيم وما رشح به النص من معان.

وعلى هذا النحو تسمي الأقاويل الشعرية إقناعاً من جهة «الاستلذاذ» أو «استلذاذا» مآله الإقناع. فيمنع المتقيل ليقاد إلى ما تعارف عليه المجتمع من قيم وما ارتضاه لنفسه من معايير في الأخلاق والسلوك.



## الفصل الثالث : المتقبل الصريح

تسم لحظة لقاء القارىء بالنص بطابع إشكالي في حاجة أكيدة إلى المعالجة والنظر. فللكيفية التي ينتهيها لتقبل النص ولرصيد القيمة والجمالي والمقام الذي يوجد فيه وجود الآلة التي يصطنع في القراءة أو قصورها أثر ولا ريب في إنفاذ ما غرس في القول الأدبي من أهداف أو إبطاله.

إن النص مندور لأن يقول ولكنه لا يقول إلا بمشيئة كائن مدرك يطلق الكلام من قيد العلامات ويستخرج المعاني من منجم الألفاظ. والنص يرشح بعلامات منصوبة تشي بجماله ولكن الجمال لا يلقح ولا يفعل فعله إلا إذا احتضنه المتقبل الصريح. وتعني بالمصطلح المخاطب الواقع خارج النص. وهو كائن له في التاريخ والمجتمع وجود ومع الأقاويل الأدبية على اختلافها تجارب وفي النصوص آراء.

ولعل أهمية هذا المفهوم عائدة إلى أن النص يحتاج إلى شاهد من خارجه عما يمكن أن يكون له من وقع في وجدان الجمهور.



## 1 - المبدع متقبل

تقدم لنا مؤلفات القدامى في النقد أخبارا عديدة عن لحظة اللقاء بين النص ومفكره. وهي أخبار كثيرا ما أخذت من باب الطوائف الأدبية في حين أنها تمثل مادة مهمة لفهم صلة القارئ بالنص متى نظرنا إليها نظرة تعديت الظاهر منها إلى النظام الواقع وراءها.

ولعل أول مظهر من مظاهر التقبل - إذا رتبنا القراء ترتيبا تعاقبيا - إنما هو تقبل صانع الكلام الأدبي نفسه. <sup>(1)</sup> فلا يكفي المبدع بذاته ما اتكال عليه من الألفاظ والمعاني شيئا إلا في الأشعار التي تفرضها بعض «وضعيات الخطاب» <sup>(2)</sup> وهي أشعار تحتاج إلى شيء من التروي قبل التسليم بالظروف الخافقة بقوها. ولكن من الثابت أن من الشعراء من يعود إلى شعره لأعمال النظر فيه بالزيادة والخلاف بنية تجويده وإخراجة على أتم وجه. وقد اصطاح القدامى على تسمية هذه القصائد «بالحواليات» و«المنقحات» و«المفاديات» و«المحكيات» - يقول الخاقاني في «البيان والتبيين»: «من شعراء العرب من كان يدع القصيدة ثمكت عنده حولا كريئا وزمنا طويلا يردد فيها نظره ويخيل فيها عقله ويقلب فيها رأيه اتهاما لعقله وتنشأ على نفسه فيجعل عقله زماما على رأيه ورأيه عيارا على شعره» <sup>(3)</sup>.

والملاحظ من خلال هذا الشاهد أن عملية التفتيح لا تخلو من بحث في «النص الأصل» للوصول إلى «النص المكتمل» - وعناد هذا البحث «النظر» و«العقل» و«الرأي» وهي وسائل يتحدها «عيار» يقيس به الفارق بين «النص الأصلي» و«النص المكتمل».

وتبدو العملية التي يصنعها الخاقاني معقدة إلى حد كبير. إذ يعيش المبدع ازدواجاً عميقاً بين وظيفتي الخلق والتدقيق. فهو ينشئ عالمه ويعدّد في الآن نفسه مدى مطابقة هذا العالم المتخيل لما يتطلبه القول الأدبي من خصائص نوعية ملازمة

(1) الريدي (توفيق) - مفهوم الأدبية في التراث النقدي. تونس، سيراس، 1983، ص 10.

(2) ابن رشيق العمدية، «باب في النظم والأشعار» صص 135/139.

(3) الخاقاني، البيان والتبيين، ج 2، ص 139.

له. فيكون بذلك معددا للقيمة - وهو ما نشي به عبارة «العيار» عند الخاقاني - ومفعلا بها قبل أن يخرج كلامه للناس وهم قراؤه الدائمون.

وبناء على هذا الرأي لنا أن نعثر زهيراً والخطيب وأبا نواس مثلاً من المدعين للغة بكل ما تحمله التسمية من مفارقة لا يقل صحتها عن طرائفها دلالة وحضوره. <sup>(4)</sup> ولم أتمكن للزينة والمداينة أن يفتروا بعض «النصوص الأصلية» لكان من الطريف أن تبين حفظ كل مدح من النقد وتكشف عن كيفية استعماله بنصه عن مفارقة بين المراحل التي قطعها النص حتى يصل إلى صيغته «النهائية» في التكوين والتشيع. وهو ما لا يتوفر لنا على ما تعلم.

## 2 - المتقبل والتدقيق الارتجالي

إذا تجاوزنا المستوى الأول من التقبل وجدنا الارتجال سمة طاغية تميز التعامل بين النصوص وسامعها.

فقد حفظت لنا كتب الأدب والنقد أخباراً عما سمي في الاصطلاح القديم «بالمزارة» أو «المعارضة» <sup>(5)</sup> وشاعت منها حكومة أم جندب بين امرئ القيس - زوجها - وعلقمة الفحل بعد أن تنازعا في الشعر اتبها شعر؟ <sup>(6)</sup> ويستدعي هذا الخبر بعض الملاحظات. فقد كان مدار المعارضة موضوعاً محصوراً هو وصف الغرس في قافية وروي موحدين. ونلاحظ ثانياً أن المقام الذي وقع فيه التنازع بين الشاعرين هو مقام مشابهة اكتشف قول الشعر كما اكتشف الحكم. فالمدح والتفضل بوجودان في حيز واحد بحيث تكون الحكومة مباشرة لا وقت فيها للتفكير في الأمر وتدقيق معايير الحكم. ونلاحظ ثالثاً أن الحكم لم يخل من أغراض لا صلة لها واضحة بما يكمن في النص من قيم الجمال و«جهات الحسن» على حد تعبير

(4) يراجع ما يقوله العسكري في الصاعقة (ص 141) عن زهير وأبو نواس والخطيب وما يصح به المدعين من تهذيب وتقيح ص 139.

(5) اصطلاحان للخطيب في بيان إعرار القرآن من ص 58 - 59.

(6) تفاصيل هذه المازرة في المزياني الموشح، نج على الحواشي، القاهرة، دار النهضة مصر، 1968، صص 29/28 وفي الخطيب - بيان إعرار القرآن من ص 38، وأن قيسة الشعر والشعراء صص 170/171 مع اختلافات في الرواية طفيفة.



السكاني - حتى أن أسرة القيس عملت على التحكيم قاتلاً «ما هو بالمعنى  
ولكنك له عاقبة»<sup>(١٧)</sup>

وما يمكن أن يستخرج من هذه الملاحظات الثلاث هو أن الثقل - في طوع  
من أطواره - قام على الارتحال أساساً إذ ارتحل الشاعر الشعري ارتحل  
الحكم. ولعلنا من المنطقي أن يتطوّر معيار التفوق وتعبئة التقييم في هذه  
الحالة

وتبرز حكومة لم تحدث أن الثقل لا يمكن أن يكون محايداً قائماً على حيوة  
النفس فحسب بل أن للأهواء والأغراض الدفينة - وإن بدت هينة قليلة الأهمية -  
تأثيراً في الحكم للقول الأدبي أو عليه

ومن السلافة للامتداد أن مقام المشاهدة قد أسهم إلى حد بعيد في جعل  
الثقل مبنياً على الارتحال قائماً على الانفعال السريع التلاحق أحياناً. بيد أن هاتين  
السمتين الأساسيتين كشفتنا عن موقف للمتقبلين من النص المطوف - ولم يمنع  
مقام المشاهدة من بروز أحكام فيها بعض التعليل

ولا يكمن الإشكال في هذا الارتحال بقدر ما يكمن في أن تعليل القيمة لم  
يرق إلى مرتبة «العيارة» الصارم حتى يمكن للمتقبل أن يقف على ما في النصوص  
من «مرية» وما تحفل به من «فصل»<sup>(١٨)</sup>

وقد رآه بعض الباحثين هذا الطابع الارتحالي في مباشرة النص الأدبي إلى  
قانون التشويع والترقي بما أن ظاهرة الثقل حاضعة لتطور حدّي «مداره التدرج من  
السيطرة إلى المعقّد ومن الخاص إلى العام»<sup>(١٩)</sup> وإن كنا لا ننفي عن هذا الرأي  
بعض الوجاهة فإننا نجد في التراث النقدي ما يعدّل من صيغة الإطلاق التي جاء  
عليها

(٧) المزداني، التوشيح، ص ٢٩

(٨) محمد في التوشيح، للمؤرخين، ناهج عديدة شاهدة على ما يقول من ذلك، أي السابقة في شعر حسن  
(٩) ورائي، أي مؤلف في التوشيح (ص ٩٨) ورائي الأصمعي في الماهول من ربيعة (ص ١٥٤)  
وحكومة نوار أسرة القيس في ربيعة وسيد حميد (ص ١٥٨) ويذكر الرجوع شاذل إلى  
الأصمعي، فضولة الشعراء، نج محمد بن المنعم حفاشي وطه محمد أبو القافرة، المطبعة العلمية  
بالأزهر، ط ١٩٨٣/١، ص ١٢/١٣ حيث يورد من السابقة وأمر في القيس  
(٩) الزبيدي (توفيل): مفهوم الألفية، ص ١٨٥

فمن الأبياء التي سادت لدى المدارس «الألفية» من العرب ما يعتد بتدقيق  
الشعر «تفعلاً نفسياً» أساساً لا دور للعقل في كشف خصائصه التوجيهية. يقول  
ابن سينا: «المحيل هو الكلام الذي تدعى له النفس تنسبط عن أمور وتنطش  
عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار واجملة تفعل له أفعالا نفسانياً غير  
فكرية»<sup>(٢٠)</sup>

ويعبر أن بعد هذا الرأي فريدا مغزولاً عن تصورات الأسلاف لظاهرة  
الثقل. ويعبر أيضاً أن معبر كلام ابن سينا إشارة إلى فعل الكلام المحيل في  
القارئ، دول أن تكون له من الاستباعات التطفلية ما يربحه لينشأ منزلة المحي  
في النقد العربي القديم. فقد عبرت بعض النصوص عن قصور العقل عن تسمية  
«الحسن» وتعريف «الجودة» وبيان «الفصل» لأن من «الاشياء أشياء تحيط بها  
المعرفة ولا تؤذيها الضمّة» على حدّ تعبير الأندلسي<sup>(٢١)</sup> وينطبق هذا الرأي على  
الشعر لأن معايير الجودة فيه عسيرة الضبط بما أنها توعية لا دخل للكلمة في تعريفها  
وصفها. ولعل في ذلك اعترافاً بما يكتنف قصبة «المعيار» من إشكالات دائمة  
الاستعصاء على الحدّ تغلّت من صرامة المقولات المجردة كلّها توهم الباحث أنه  
ظفر بها - لهذا سلم بعض «الحدائق» على حدّ تعبير ابن رشيق بأن الجودة في الشعر  
«شيء يقع في النفس عند المعبر كالغريد في السيف والملاح في الوجه»<sup>(٢٢)</sup>

### 3 - ميلاد المتقبل المختص : الناقد

لئن استأثر الارتحال بتصيب وإفراز من صلب الثقل في التراث النقدي فإننا  
لا نعدم ارتقاء بتجربة «التدقيق الأدبي» إلى درجة متميزة نوعياً سداها إيمان النظر  
في النصوص ولحمتها العقل - أداة لمعرفة «جيد الشعر» من «رديته» - ولم يكن ذلك  
ليتمسّر لولا ميلاد «الناقد» في الثقافة العربية عموماً وفي النقد الأدبي خصوصاً

(١٠) المهيدي (عبد القادر) (ومن معه) - خصوصاً النظرية التلسانية والشعرية -، ص ١٥٢

ص ٢٤٢

(١١) الأندلسي: المأثرة، نج محمد يحيى الدين عبد الحميد، القاهرة، مطبعة جازاري ط ١٩٤٤/١

ص ٢٨٥

(١٢) ابن رشيق العمدية، ص ٨٩



ولعلّ «الطغاة» الحمحي في هذا الباب منزلة بالذرة مرموقة لأنها تقوم شاهد على هذه الولادة وما أحاط بها من ظروف تاريخية ونقدية وعلمية

لقد أعلن الحمحي - بوضوح - عن ظهور ضرب من القراء المختصين القادرين على «عقلة» انفعالهم الحسي بالشعر.

ويبدو أنّ هذا الفهم لوظيفة الناقد ارتبط بالانتقال من لحظة نقدية كان فيها الشعر إلهاماً ماثلاً «شباطين الشعر»<sup>(13)</sup> إلى لحظة نقدية أخرى أصبح فيها الشعر صناعة من الصناعات وقفاً من الفنون «فلشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»<sup>(14)</sup> وبهذا التحول المهم في النظر إلى مآثي الأقاويل الشعرية تحول - في الآن نفسه - النظر إلى مآها. فأصبحت القراءة صناعة تتطلب حدقا لخصائصها ودرية عليها فكان من اليسير - بذلك - على الحمحي أن يتحدث عن «العلم بالشعر» وعن غير العالمين بالشعر<sup>(15)</sup> بما أنه «لا بضبط الشعر إلا أهله»<sup>(16)</sup>. فبعد عن مرحلة ثقافية بدأت فيها آفاق العلم عند العرب تتسع وتنمى وإن تشابكت وتكاملت داخل منظومة معرفية برعت منزع الاستقرار منذ أواخر القرن الرابع هجرياً لتكتمل وتتعلق في القرن الخامس هجرياً.

ولكن هذه الحقائق يجب ألا تجعلنا غافلين عن أمر أساسي في مقارنة الحمحي لفصية التقبل. فقد جعل الناقد قراءاً ممتازين يرجع إليهم، وارتقى بهم إلى مصاف «السلطة المعرفية». بيد أنّ مفهوم النقد عند الحمحي يحتاج إلى تدقيق. فلما كان تفكير الحمحي متجهاً صوب قضايا نقدية مدارها الوضع والانتحال وما حثّ بالانتقال من ثقافة المشافهة إلى ثقافة التدوين من عسير الاشكالات فإنّ مهمته انحصرت - أو تكاد - في «تصحيح» النصوص و«ضبطها» وحمايتها مما قد يلحقها من التزيّد والمراغم، حتى كاد مفهوم النقد

(13) القرشي: جوهرة أشعار العرب، نخ علي محمد الحاروي، القاهرة، دار بهجة مصر، ط 1، د 1  
الفصل الرابع: في قول الحرّ الشعر على ألسنة العرب، صص 43/63  
(14) الحمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 5  
(15) نفسه، ص 51 حيث يرفض الحمحي اعتبار فتادة بن دعامة المدوسي من أهل العلم بالشعر لأنه لم يكن ملثماً به بل كان مبرراً في رواية الحديث  
(16) نفسه، ص 60

بطابق عنده مفهوم «التصحيح»<sup>(17)</sup> وعلى هذا النحو نرى أنّ تطوير الحمحي لوظيفة الناقد وربط هذه الوظيفة بمفهوم الضبط أدّى إلى طاهرة أخرى طريقة داخل الثقافة العربية تكشف عن أنّ «تصحيح» المدونة الشعرية المشوّهة تقويًا يعني مظهرين من مظاهر نقل النصوص الأدبية.

أولهما: أنّ انتحال الشعر ضرب من ضرور قراءته قراءة تحكمت فيها ولا شك عوامل منها السياسي ومنها القليل ولكنها على كل حال تدلّ - دلالة قوية - على الخطوة التي نقيها هذا النص أو ذلك لدى الجمهور حتى أمسى من باب رأس المال القبلي والجراني المشاع بين الجمهور، وأمسّت درجة قراءته وتقبله مطلقة لا حدود لها. فليس أقوى من مقياس الذبوع - حدّ الشيء وغياب المؤلف الحقيقي - دليلاً على تمكّن الشعر من وجدان الناس.

وثانيهما أنّ «تصحيح» الشعر الموضوع ضرب من ضرور «القراءة المضادة» التي لا تحفل بانتشار الشعر وذيوعه وجماله بقدر احتفالها بصحة نسبتة إلى قائله ومطابقته لمعايير «أهل العلم بالشعر» والنقاد في كلام العرب والعلم في العربية<sup>(18)</sup> على حدّ تعبير الحمحي. وهو تصوّر يعتمد في القراءة آلات يمكن وضع اليد عليها بدراسة وسائل «المصححين» للشعر في معرفة «المدّلس» و«المرّيق» منه. ومهما تكن أهمية هاتين الصيغتين من صيغ التقبل فإنها - في حقيقة الأمر - أهمية ظرفية بما أنها وليدة مرحلة انتقالية ماعاد الاختلاف في الرواية بعدها شائعاً إلا فيما اتصل ببعض الأبيات في هذه القصيدة أو تلك من القصائد التي تناوّلها الشراح بالدرس.

إنّ الأهم من ذلك كلّهُ هو أنّ فكرة «العالم بالشعر» أصبحت مبدأ قاراً في النقد العربي بعد الحمحي. يقول القاضي الجرجاني: «ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها»<sup>(19)</sup>.

(17) الربدي (توفيق): تأسيس الخطوط النقدية لطروحة الحمحي، نسخة مرفوعة بدار المعلمين العليا بسوسة - ص 30  
(18) الحمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 11  
(19) القاضي الجرجاني: الوساطة بين النسي وخصومه، ص 100 وفي هذا المعنى يقول الأعمدي في الموازنة - صص 386/385 - ومن سبيل من عرف بكثرة النظر في الشعر والأدب يحرص فيه وطول الملاسة له أن يقف على العلم بالشعر والمعرفة بأغراضه وأن يسلّم له الحكم فيه ويقل منه ما يقوله ويعمل على مثاله ولا يمارع في شيء من ذلك.



ومن الخديبر بالملاحظة أن نقبل التقاد للتصوير الأدبي هو لغة واحد من أباط التفتل وليس هو - عندنا - أقصاها وإن كان أقصاها الوضوح الآلة والتروى في إصدار الحكم والعقيد الاستدلال عند مباشرة التصور - وهو أمر يمكن الاصطلاح عليه بالتفتل المكتوب - ويتطلب مسافة زمنية ومكانية تفصل المدح عن المتقبل وتساعد بين خطي النشأة والتفتل.

ويبدو أن ما وضع من شروح على بعض كتب الأخبار ودواوين الشعراء يقدم مائة عزيزة توفر للبحث مواقف وآراء قادرة على إبراز مظهر من مظاهر التأويل في الثقافة العربية ودور العقائد والعصبيات والتحل والأهواء والرؤى المختلفة للشعر في بلورة صفة الأدب في الكلام - ولما في حاجة كثيرة إلى التأكيد على أن المعارك النقدية التي كان شعر أبي تمام والمسي مثلا مطلقا وبرماها مقيدة - كل الأداة - فقد بلغ النزاع من خلال الموازنات والشروح والزود المتناقضة متغا كيرا قد تعذر دراسته في نطاق ظاهرة التفتل وقضاياها بعض ما استقر في الأفهام من آراء حول التراث النقلي.<sup>(١٢١)</sup>

#### 4 - المتقبل الحاذق

وما دام مفهوم القارئ «العالء بالشعر» قد استقر في الفكر العربي منذ ولادة مفهوم التأقد مع الحمحي - فإن النظرة إلى القراءة انتقلت من درجة سلطانها الارتحال إلى أخرى سلطانها الصنعة والخلق - بين خصائص القارئ وخصائص القراءة وشائج شديدة الأحكام - ولئن ظل هذا التصور الشار للقراءة حبيبا فترة طويلة داخل الميراث النقدية فإن كتابات عبد القاهر الجرجاني كانت أفضل تعبير وأعنفه عن التحول الذي شهدته «الممارسات النقدية» عند العرب لأسباب سنأتي إلى بيانها - لقد ألح عبد القاهر الجرجاني على ضرورة الانتقال من الأحوال في الحكم على قصاحة التصور إلى التفصيل - وتحطى الآراء السرفة في التعميم عند تناول

(١٢١) يشير مثلا إلى أن الموقف من المعويين كان يوما سببا لدى القدماء وسأبرهن في تلك المعتقدات في حين أن سهام بعض النحة في إبراز شعيرة التصور ومظاهر الإخراج مهم ويحتاج إلى كثير من قد يعادل على الأقل من مثل هذا الحكم الخلق الحصري.

الأقول الشعرية إلى النظر في الخصائص النوعية التي تسنها وتيسر - بفرادتها إذ ولا يكفى في علم القصاحة أن نصب لها قياسا ما - وأن نصبها وصفا بعملا - ونقول فيها قولاً مرسل - بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى نفضل القول ونفضل - ونضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلام وتعدها واحده - ونسبها شيئا شائاً<sup>(١٢٢)</sup>.

إن هذا المنهج الذي معناه الجرجاني لن يفهم على وجهه الأكمل إلا متى قرأنا سب الفقر إلى الانتقال من الأحوال إلى التفصيل عنده - يذهب الجرجاني في «أسرار البلاغة» إلى أن التشابه على صريحتين: ضرب يقوم على الحصور ويبرح إلى الحاضر<sup>(١٢٣)</sup> وضرب آخر ولا يقع في الوهم عن يدية الشعر ( ) بل بعد تشبه وتذكر<sup>(١٢٤)</sup> إنه الغياب! ولما كان الضرب الثاني أشد تمكنا في البلاغة لأنه عنوان الاختراع والاستداع - وكان «كالمبعد عن الحاضرة»<sup>(١٢٥)</sup> فإن استحضار الغائب وتقريب المساعد يتطلب احتضانا واحتذاءا والعطف بالعكس<sup>(١٢٦)</sup>.

هذا فإن معرفة البلاغة تمر بالمحظتين متعاقبتين - المحظة الأولى إجمالية مصدرها النص والافعال «اليدائي» ولأن المحظة أبدا أسبق إلى الفهم من التفصيل<sup>(١٢٧)</sup> وتقوم المحظة الثانية على «إعادة النظر» و«تعمانه» واستقصاء التفاصيل حسب تعبير الجرجاني لأن «التفاصيل مغمورة فيها سبها (أي الحمل) ونزاهها لا تحصر إلا بعد إعمال الرؤية والاستعانة بالتذكير»<sup>(١٢٨)</sup> من هنا يتبين أن القارئ «الحاذق» عند الجرجاني هو الذي يتوغل في التفاصيل ويقلب النظر في الحمل حتى يقتر بمواقع «الحسن» و«مكلمن» «المرية» بما أن الحمل تستوي فيها الأقدام [كذا]<sup>(١٢٩)</sup> - ويتبين كذلك أن الحاجة إلى

(١٢٢) جرجاني (عبد القاهر) دلائل الإعجاز - ص ١٥٠.

(١٢٣) الجرجاني (عبد القاهر) أسرار البلاغة - ص ١٢٨.

(١٢٤) ص ١٢٩.

(١٢٥) ص ١٢٩.

(١٢٦) ص ١٢٩.

(١٢٧) ص ١٢٩.

(١٢٨) ص ١٢٩.

(١٢٩) ص ١٢٩. يبدو أن التصور هو «الانهاض» لا «الاحتذاء» وهي التعليل السليمة.



التفصيل تعود الى ان خصائص النص النوعية لا تبرز في الاحمال بقدر ما تكشف عنها اللطائف والدقائق

هذا يخرج الجرجاني - في مستوى التصور على الأقل - من الثقل المرحلي الى الثقل القائم على أصول وقواعد، ومن القراءة المبنية على الحدس و«الدوق» الى القراءة المبررة بالحجة والدليل

ولا عجب بعد هذا ان يصحح الثقل صناعة والقراءة مهارة يشته فيها القارئ. بالخائلك والنساء والحجار. فهو يسج نصا على النص. ويتني كلاما على الكلام، ويوظف أحكامه بحسب القيم الجمالية التي يرشح بها القول الادبي. يقول عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الاعجاز» مرزا نتيجة تفصيل القول في النصوص: «وتكون معرفتك معرفة الصانع الخادق الذي يعلم كل حيط من الاريسم الذي في الذباج وكل قطعة من القطع المنحورة في الباب المقطع وكل آخرة من الآخر الذي في الساء الدبيع. وإذا فطرت الى الفصاحة هذا النظر وطلبتها هذا الطلب احتجت الى صبر على التأمل ومواظبة على التدبر وإلى همة تأبى لك أن تغف إلا التمام وأن تربيع إلا بعد بلوغ الغاية»<sup>(28)</sup>

نلاحظ في هذا الشاهد - وفي غيره من المواضع التي تناول فيها عبد القاهر الجرجاني بعض قضايا «القراءة» - سجلا كلاميا مداره على «العقل» إذ تتواتر في «دلائل الاعجاز» و«أسرار البلاغة» على حد السواء مصطلحات من قبيل «التدبر» و«التأمل» و«غلغلة الفكر» و«النظر» و«البحث» و«العلم» و«التعقل» وتدعونا هذه الملاحظة إلى التساؤل عن الأسباب الكامنة وراءها والأبعاد التي تنطوي عليها.

يشي حديث الجرجاني عن التفصيل وما يتطلبه من «إعادة نظر» بتحول مهم داخل الثقافة العربية. فقد لاحظنا فيما سبق من البحث ان المدع والمتقبل يلتقيان في حيز واحد لقاء تفرصه المشافهة وشروط إنتاج الأدب فيها. فهل تتم إمكانية «إعادة النظر» في النص بالنسبة الى القارئ عن انتقال من المشافهة الى الكتابة؟ إننا أميل إلى هذا المترع في الفهم. فالتناول الخادق للنصوص يفترض غياب المنتج وحضور النص وغياب المشافهة - وهو علة الارتحال فيها تقدر - ليكون القارئ أقدر على «التروي» و«التفكر» و«التدبر».

(28) الجرجاني (عبد القاهر) دلائل الاعجاز ص 31

وللظاهرة أبعاد أخرى ليس أقلها شأن أن هذه المفاهيم العقلية على ساطعها الظاهرة تتم عن تحول في «مراسم القراءة» لا بد من تأمل نتائجها بالنسبة الى تناول بعض النصوص خصوصا تلك التي تعدت حارجه عن «عمود الشعر» ويعضد هذا الاطار الثقافي العام إطار خاص يتمثل فيما عرف «بنظرية الجرجاني في النظم» لتفسير «الترعة العقلية» البارزة في فهم الجرجاني لفعل الثقل.

إن القراءة عند صاحب «دلائل الاعجاز» ممارسة عقلية وفنية. وما كان له ان يبحث هذا التصور لعملية التفكير والثقل لو لم يبين فهمه لممارسة الابداع والتركيب على أساس من العقل.

إن فعل الكتابة كما تصوره الجرجاني يتكون من ثلاثة مستويات أساسية ففي المستوى الأول تتبلور الأفكار في النفس وتنظم انتظاما مجردا بحسب مقولات الفكر، وتستبدل هذه المعاني في مرحلة ثانية بالسمات والعلامات الدالة عليها. ثم ترتب العلامات - في المستوى الثالث - على النسق الذي ترتبت حسيه المعاني في النفس<sup>(29)</sup> فيكون النظم بذلك تنويحا لاجراءات عقلية واعية.

وعلى هذا الأساس يكون المدع عقلا مستحا «للجمال» و«الحسن» ويعسر على غير العقل - والقارئ العاقل عند الثقل - أن يقف - في الكلام - على «الوجه» و«الفروق» و«الخصائص» وتدل المصطلحات الدائرة في فلك العقل على أن فعل القراءة لا يقل عسرا عن فعل الكتابة والخلق بها ان القارئ، مثله مثل المبدع يجهد نفسه في تدبر النص الادبي واستخراج «جواهر» الجودة و«دررها» من مظانها.

## 5 - مراتب المتقبلين

إن هذا الوعي النقدي لدى العرب بأهمية القراءة من حيث هي فعل ذهني يرمي الى إنشاء جديد لقول سابق، وإنطاق لما بدا صامتا في الأقاويل الشعرية، وإحضار لما ظل غائبا في أعطاف الكلام من المحاسن لا نعدم معه عندهم وعيا

(30) (راجع صفوة حمادي) التفكير السلافي عند العرب ص 327/477 وخصوصا الصفحات التي تحدث فيها عن «النظم» في «دلائل الاعجاز» و«أسرار البلاغة» ويمكن النظر ايضا في اشارته إلى تصور أحمد الشوكلي لنظرية النظم ص 508.



شديداً باختلافه فمراتب القراءة وفهمها. إذ يقوم النصيب القليل المنقول  
على أنه ممارسة للشرح في نطاق الخطبة أكثر مما في إنشاء وسادة التعليل ومجاعة  
الفهم. ومما فهم لك وأهمهم عليك شرب يكتسب في الفصل ١١١ على حد تعبير  
الخطبة. فلكل طرف من أطراف جهة الخطبة دور لتفوق العبارة الأسس لدى  
القدر القدامى. البلاغة والبيان. لذلك نجد الخطبة يؤكد أن البلاغة يفهم جيد  
وفهم جيد. فمما أفكر للفت أن يركب خطبة وأنها جيد. ومن أفكر للتعليل أن  
يكتسب ذلك الخطبة لتفكير لا يجد فيه من مقتضيات الفن وتوليفة ١١٢ لتعلق  
الغرض وبلى الشرف لذلك. ويكتفى من خطبة البلاغة أن لا يكون السامع من سوء  
إفهام السامع ولا يظن السامع من سوء فهم السامع.

والغرض أن الفصاحة في تعريضها أو فكر مقصودة على النص بل إن  
التعليل طرف فيها لا يقل أهمية من صلب الاستماع الأمي. فمن البلاغة ما يكون  
في الاستماع بما يمر لنا القول بوجوده والبلاغة للتعليل. ١١٣ وهذا ما يؤكد  
العسكري في قوله. وإن الخطبة إذا لم تحسن الاستماع لم يفت عن العمل الخاطي  
إلى الخطأ. الاستماع الحسن حول السامع على إفهام العنوة ١١٤ وهذا يمكن  
وجاعة هذا النص. وأسه المعروف ١١٥ فإن مبدأ التفسير بين القراء وفهمهم قائم  
في التصور العقلية القديمة وإن لم يتغير بمرور الأزمان فاعتادوا للتشكك. فمن منكرهم في  
فهم مظاهر التعليل وأن التفاصيل لها يقول الخرجاني يقع بين راء وراءه ويستمع

١١١ الخطبة البيهقي والسير، ج ١، ص ١١  
١١٢ من مظاهر سوء الفهم والتعليل الخرجاني والآخر ١١٣ من ١١٤ الخطبة البيهقي والسير، ج ١، ص ١١  
١١٣ الخطبة البيهقي والسير، ج ١، ص ١١  
١١٤ الخطبة البيهقي والسير، ج ١، ص ١١  
١١٥ الخطبة البيهقي والسير، ج ١، ص ١١  
١١٦ الخطبة البيهقي والسير، ج ١، ص ١١  
١١٧ الخطبة البيهقي والسير، ج ١، ص ١١  
١١٨ الخطبة البيهقي والسير، ج ١، ص ١١  
١١٩ الخطبة البيهقي والسير، ج ١، ص ١١  
١٢٠ الخطبة البيهقي والسير، ج ١، ص ١١

وسامع وهكذا. ١١١ ومعبارة في ذلك هو القدرة على الخروج من الإجمال إلى  
التفصيل الذي كنا قد حللناه  
ولنا اعتماداً على المادة التي نظرنا فيها أن نبرز جديدين نصيب من حجية  
التعليل

صطبع المنقل في الحلة الأولى أنظمة علامة غير اللغة يعبر بها عن موقفه  
من النص استحساناً واستهجاناً. من ذلك جلع الرسول برهته على كعب بن زهير  
بعد سماع لأميته بنت سعاد ١١٢ ومنه ضرب الوليد بن عبد الملك برجله طرباً  
لسماع بنت من معلقة لفرى. القيس ١١٣. إن هذين الحدين يدلان على أن من  
التعليل صفاً يخبر استحسانه للشعر إلى دالة معقولة. فمعبر عنها بالحرارة التي  
استد مسة العبارة في إبراز الوقع الحسن للنص في سامعه.

وتجلى التأويل في الحلة الثاني مكانة أساسية تجعل التعليل ممارسة فعليه لتحديد  
واللمعية. و ١١٤ الفصل ١١٤ جهة معقولة يمكن الاستدلال عليها وهذا القصف من  
التفصيل يزيد الحسن حسناً والخوفه حوتة. يقول الشكافي: وإن جوهر الكلام  
التيوع مثله مثل الذرة النسيبة لا ترى درجتها تعلو ولا قيمتها تعلو. ١١٥ ما لم  
يكن المستخرج لها حيزاً شامها والزأف فيها حيزاً مكانياً ١١٦ بل إن من  
القراء ما أخذ في تعليم الشعر وتفسير القاطعة ١١٧ على حد تعبير القسولي. من يلجئ  
في التأويل بالضعف وجوده المسكنة إلى أقواها بما يسعه عليها من قدرته على  
الاستدلال والاتهام والتخريج. وهذا ما عبر عنه ابن الأثير بقوله: «باب التأويل  
غير محصور والعلماء متفاوتون في هذا فإنه قد يأخذ بعضهم وجهاً صحيحاً من  
التأويل فيكسوه بحارته قوة لمجرد على غيره من الوجوه القوية» ١١٨

١١١ الخرجاني وأحمد الطاهر، أسرار البلاغة، ص ١١٥  
١١٢ الخرجاني، قبة الشعر والشعر، ص ١١٦  
١١٣ الخرجاني، التلويح، ص ١١٧  
١١٤ الشكافي، صواعق العيون، القاهرة، مطبعة العظم، ١٣٥٩ هـ، ص ١١٨  
١١٥ الخرجاني، أسرار البلاغة، ص ١١٩  
١١٦ الخرجاني، قبة الشعر والشعر، ص ١٢٠  
١١٧ الخرجاني، التلويح، ص ١٢١  
١١٨ الخرجاني، التلويح، ص ١٢٢



إن هذا التصنيف الذي يقدمه لنا النقاد القدامى في تصويصهم دون أن يتفكروا له النظر الكافي ليحصى تصحيحاً نوعياً للمشتبهين - وثمة «متقبلون سلبيون» مرادهم اللذة والطرب دون تروية الفكر في مآل الحسن ومصادر الانتداد - فالمدح يقدم كل شيء وعلى المنقبل أن يتلفظ ثمرة النص دون تأمل وإجتهاد. ونجد في الحذف المقابيل «المتقبلين الاعجابيين» الذين يعيدون صياغة النص بالكشف عن «أسرار البلاغة» فيه «ودلائل إعجازه». فهم يتعدون المعنى إلى «المعنى المعنى» على حد تعبير عبد الفاهر الجرجاني - متخذين العقل أداة للفهم، فالمقصود «المعنى» (هو) المفهوم في طاهر اللفظ والذي تفصل إليه بغير واسطة، وبمعنى آخر: «...» (43).

وإذا تجاوزنا هذا التصنيف المنهجي وجدنا أن الصيريين من شروط التقبل لا يتناقضان أبداً في عرق بعض النقاد القدامى فليس التقبل من حيث هو ممارسة عقلية بحال من «الانتداد» ولا حال من «الاستمتاع» و«التعجب» و«الطرب»، ولكنه يجمع فيما يبدو بين متعة «التذوق» ولذة «المعرفة». يقول الجرجاني «اعلم أنه لا يصادف القول (...) موقعاً في السامع (...) حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأن لما يوصى إليه من الحسن واللفظ أصلاً وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام فيجد الأربعية ويعبري منها أخرى وحتى إذا أعجته عجب» (44).

إن الشاهد يجمع كما نلاحظ بين الحاجة إلى التأمل بعية معرفة أصل «الحسن» و«اللفظ» وما تستتبعه تلك المعرفة من «أربعية» و«تعجب» بيد أن اللذة الحاصلة ما يعللها، فيمسي المتقبل متفعلاً وفاعلاً في آن واحد متفعلاً بها في الأقاويل الشعرية من طاقة تأثيرية وفاعلاً في استنباط عملة «السحر الكلامي» (45) على حد تعبير السكاكي والجهات الكامنة فيها. فهو «بلند» ويعقل لذته بل قل إن لذته مضاعفة بعضها حسني وبعضها الآخر عقلي.

## 6 - شروط التقبل

إن ما ذكرناه إلى حد الآن من أنماط مختلفة في التعامل مع القول الأدبي يتطلب منا البحث في شروط التقبل وطروقه - فمباشرة التصووس مشافهة أو كتابة تفترض زاوية للنظر وتحكمها مدناً عوامل للاجتماع البشري فيها نصيب، وللحال النسبة التي يكون عليها المنقبل نصيب، وللعقائد وثقافة المنقبل نصيب.

### أ - الشروط الاجتماعية

أما العوامل الاجتماعية فقلما احتفل بها النقاد القدامى. وهو أمر يدعو إلى النظر والاعتبار فلعن قصور العلم بالمجتمع في المجال المعرفي القديم قعد بالنقاد عن تطوير البحث في صلة التقبل بالسياق الاجتماعي الذي يكتنفه. لكننا لا نعدم في بعض ما صنفوا إشارات طفيفة إلى هذه الصلة دون أن ترفى إلى مستوى من التطوير ربيع.

إن المبدأ التطري الذي يمكن أن يقوم عليه تناول الاجتماعي للتقبل كما من في عبارة طريقة للحاحظ تربط بين المتخاطبين في القيمة والمثالة ربطاً قد يكون معرفياً وقد يكون اجتماعياً. وقد عبر عن هذا المبدأ في كتاب «الحيوان» (46) «الشكل أفهم عن شكله» (47).

لهذا نجد العرب قد تفتطوا إلى أن للبيئة الاجتماعية أثراً بيئياً في تحديد تجربة السامع الأدبية - ويتفرع هذا الأثر كما أبرزه النقاد القدامى إلى صنفين تلمح في الصنف الأول أثر «الاستهواء الطبعي» (بالمعنى اللغوي الضيق للكلمة) في فهم الكلام أو استعصائه على الفهم إذ «الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس كما يفهم السوقي رطانة السوقي» (48).

وتلمح في الصنف الثاني أثر التمازج الاجتماعي (ومنه التمازج الثقافي واللغوي) في صوغ قدرات المتقبل الإدراكية - «فلولا محالطة السامع للمعجم وسماحه للفاسد من الكلام لما عرفه» (49). وليس يهتأ من كلام الحاحظ نظراً

(46) الحاحظ: الحيوان، ج 1، ص 45.

(47) العبارة للحاحظ أوردها ابن رشتين - العمدة، ص 98.

(48) الحاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص 16.

(43) الجرجاني (عبد الفاهر) دلائل الإعجاز، ص 203.

(44) نفسه، ص 225.

(45) السكاكي: مفتاح العلوم، ص 123.



العبارة لأن مظهرها موقف من تعلق اللغة وبطء إلى الفصاحة فمصدرها في اللغة من ذلك كله أن «خطبات الكلام» مقسومة على «خطبات السر» و«خطبات السبق» بكلام السوقة والبدوي بكلام «المعالي» حتى «لا تذهب العائدة والعدم بعد» الخطاب»<sup>(49)</sup> على حد تعبير العسكري.

ويعود هذا الخوض على تصنيف القراء بحسب أبنائهم الاجتماعي إلى صناد أكثر مما يمكن من أسباب النجاح لعملية التواصل والتعاطف «لأن العربي إذا تكلم بكلام العلية سخر منك وازرى عليك»<sup>(50)</sup>.

وإجمالاً، إن عقد عوامل التعليل الاجتماعية من القارئ على مستوى إلى حد يصبح فيه من التعسف الذهاب إلى أن العرب قد فهموا ما لهن من علة القراء من أسس اجتماعية وما لها من أبعاد في صياغة موقف القارئ من النصوع - فربما وجدنا عندهم أثر الأدب في الاجتماع الشرقي<sup>(51)</sup> أكثر مما نجد أثر المجتمع في تقبل النصوع.

## ب - الشروط النفسية

ولعل الجواب النفسي من ظاهرة التعليل كانت أوفر حقاً من الجواب الاجتماعي في تحليل القدامى للتعربة الخيالية لدى القراء فمن الثابت أن الأفاويل الشعرية هي معبث التأثير في القارئ، وأحداث الارتياح النفسي - فكلمها كان النص أدع كان ألفد إلى ذهن المتقبل وأقوى على الأخذ «بمجامع القلوب».

إن النص هو محور التعليل وهو مصدر تجربة القارئ، الخيالية «فليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها»<sup>(52)</sup> على حد تعبير حازم القرطاجي - بيد أن جودة التخييل لا تكفي لقيام علاقة تفاعل بين القارئ

(49) العسكري - الضاحير - ص 24

(50) نفسه - ص 32

(51) من ذلك عبارة خستط «لأن ما يكت العرب بالدموع الغراء من وقع الصحاء» - الجويل - ج 1/ ص 384 «والشهاج» ص 122

(52) ح - القرطاجي - مباح البلاء - ص 121

والنفس فلا بد من عنصر خارجي يجعل الكلام المتقبل يؤذي ما أبطت معهته من وظائف - وهذا العنصر الخارجي هو المتقبل.

لذلك كانت طائفة التأثير متركزة في النفس لا تتفرج إلا إذا تفرجها عاملان نفسيان جمعها حازم القرطاجي في عبارة واحدة هي «الاستعداد»<sup>(53)</sup>.

أولها - «بأن تكون النفس حال وهوى قد أهيأت بها لأن يحركها قول ما»<sup>(54)</sup> - فكيف لا يعطل التعليل القدامى من حاسة السمع إلى أوقات يعمل فيها الشعر لم يعملوا أيضاً عما قد يكون النفس من أطوار تتراوح بين «الانسياء» و«الانخفاض» تؤثر أيها التأثير في كيفية تفاعل المتقبل مع ما يسمع أو يقرأ من أدب.

وثانيها - «أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكيم وأنه محرم بتفاصيل النفوس الكريمة الاحياء إلى مقتضاه بما أسديها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة»<sup>(55)</sup> - وقد دعي حازم إلى التذكير بهذه الحقيقة على بساطتها الظاهرة لأمرين فيما لا قدر أحدهما أن الاعتقاد في فضل الشعر قد بدأ في الانحلال في عصر حازم وقبله - حتى عذ «نقصا وسفاهة» على حد تعبيره<sup>(56)</sup> - وهو عامل ظرفي، والآخر أن من شروط نجاح التواصل الأدبي أن يكون نفس المتقبل مستعدة لقبول المستغرب من الأفاويل حتى تتأثر له مع عذده اعتراضاً بشرياً ينعقد المأنوس المعتاد من الكلام - إذ بطل غياب هذا الاستعداد فاعلية الشعر والتخييل وقوامه «التعجب».

ومن هذا كله نستخلص أن الالتداد بالشعر وثيق الارتباط بنهضة نفس المتقبل واستعداده للدخول في لعبة نفسية تجعل إستراتيجية الكتابة كاتمة في التأثير النفسي وإستراتيجية القراءة في الاستجابة لذلك التأثير.

(53) نفسه - ص 121

(54) نفسه - ص 121 - وبعد أن طابها من المعنى عنه تقريباً: «النفس تسكن إلى ما وإن هواها وتغلغل مما يجالقه وما أقوال تصرف بها فلا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوقظها اعتراضاً له وحدت ما أريجة وطرب فاداً ورد عليها ما يجالها فلفت واستوحشت» - عيار الشعر - ص 15

(55) ح - القرطاجي - مباح البلاء - ص 121/ 122

(56) «للاحظ هذا التراجع في بعض المواضع المهمة من كتاب «العنده» وكتاب «دلائل الاعجاز» وكتاب «مباح البلاء» وهي قضية تستحق البحث والتأمل»



## ج - الشروط العقائدية والثقافية

وليس النهج النفسي إلا حصراً ضمن شبكة من العناصر تتأهل بها الفارئ لمباشرة النصوص - ومن مكونات هذه الشبكة ثقافة الناقد ومعرفة وإحباطاته العقائدية.

علينا - بدءاً - أن نشير إلى أن نصوص التراث النقدي والبلاغي لا تلت في شأن الاختيارات العقائدية بمعطيات ذات بآل - فاقصص ما نحدثه إنها هو قسم النقد إلى متصرفين للشعر المحدث ومناهضين له - وهو تقسيم صعب الفسلة - فيها ترى - بالجانب العقائدي بمناه الواسع - فلا فرق مثلاً بين ابن وهب الكاتب الناقد ذي الميول الشيعية - والمحافظ - الناقد ذي الميول المعتزلية في تصورهما لمعل التقليل إلا كالتفرق الذي يكون بين كاتب وآخر من أهل العرفه الواحدة - ولا نروم الحزم بأن الاختيار العقائدي لم يكن مؤثراً في الممارسات النقدية لأن ما توفر لدينا من معطيات لا يسمح بالحزم في مثل هذه المسألة - ولكننا نشير إلى أن التطوير هذا الجانب غائب من النصوص الأساسية في التراث النقدي عينا يكاد يكون مطلقاً ومن الطريف أن نذكر بأن بعض النقاد أشاروا إلى مباشرة وإن مداورة إلى بعض الآلات التي اصطنعها طائفة من الشعراء في تفويم النصوص وتنقلها

وبرة اهتمامنا بهذا الجانب إلى اعتقادنا في أن إدراك الفارئ للقول الأدبي تساهم فيه إلى حد كبير ثقافته ووسائل الإحراء التي يتوفر عليها - جاء في البيان والتبيين: «لم أر غاية التحويين إلا كل شعر فيه إعراب ولم أر غاية رواء الشعر إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج ولم أر غاية رواء الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل»<sup>(57)</sup>

يحدّد لنا كلام المحافظ ثلاثة أصناف من الشعراء: التحوي، وواوي الشعر والأخباري.

وقد أثار هذه الأصناف حدلاً كبيراً بين النقاد من جهة والشعراء والنقاد من جهة أخرى<sup>(58)</sup>.

ونعني ما يقع النقد والشعراء إلى الشعر في قراءة النجاة والرواة والأخباري غير ما لا يحيط به في قراءاتهم من سمة الاحتزال وقصر الخوبة في جانب دون غيره وهو جانب قد لا يكون متكاملاً بالأجتهاد والإحسان - وقدما تجد قدامة من جعفر بن زيد وضعه الكتاب بقدر الشعراء بأن أعلم جيد الشعر من رديته ليعطيه في النفس من نظمه في العلوية<sup>(59)</sup> وهو ما حدث عند الشاعر الجرجاني على التذكير بأن القرية لا تكمن في الفروفي القوية ووجوهها بل تكمن في مواضع مخصوصة من الانحرافات الشعرية<sup>(60)</sup> أي في مستوى الكلام وكيفية تعريض اللغة على نحو متعرف - فيصف إلى ما سبق من أصناف القراء صنفان هما البلاغي والعالم بجيد الشعر ورفيقه.

ولكن الأمر اللافت للانتباه أن مؤلفات النقد العربي القديم لم تنظر فيها يبدو التطوير الكافي لشروط الناقد وما يجب أن يتوفر فيه وما لا يجب - ورغم ذلك فأننا نجدهم يؤكدون سلطة الناقد المعرفية إذ يكفي أن يكون «من عرف بكثرة النظر في الشعر والأرباض فيه وطول الملاسة له» حتى «يقصص له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه وأن يسلم الحكم فيه ويقل عنه ما يقوله»<sup>(61)</sup>.

ولكننا نعتمد أن دراسة الشروح وما استعمل فيها من وسائل في تحليل الشعر ونقده قد تمكنا من إعادة النظر في بعض المسلمات وضبط أثر ثقافة الشارح في تفننه للنص.

فمجرد اختيارات الناقد لهذه الرواية أو تلك يتم عن موقف نقدي قد يكون مفيداً، أو مجرد بحثه في سة كلمة عذرة منها بدأ هذا البحث متعلماً - قد يكون أمارة على حسه النقدي وتقطعه إلى حصائص الفعل الشعري ومجرد استهجان بلاغي ما لاستعاره من الاستعارات قد تكون علامة على اشتداده إلى تصور محافظ للابتداع وقصور آله البلاغية عن تسييح ما استحدثت من صور ومعان.

ونظراً أن إقرارنا المبدئي بتساكن العوامل الاحتجاجية والنفسية والعقائدية والثقافية يعسر التثبت من وجاهته إلا بدراسات قطاعية مخصوصة تتناول بالدرس

(59) قدامة من جعفر - نقد الشعر - ص 62 وأوردنا الشاهد بعض التصرف

(60) الجرجاني (عبد القاهر) دلائل الإعجاز - ص 192/193

(61) الأمدى - الموازنة - ص 385/386

(57) المحافظ - البيان والتبيين - ج 4 ص 24

(58) يراجع ما رواه عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز» ص 210



التحارب الثقيلة المكتوبة - وهي تحارب تمثل الشروح الموصوعة على بعض  
الدواوين أهم مظاهرها

أبرز لنا تناول «المتقبل الصريح» فيما أمكننا التطرق به من بخصوص النقد  
العربي القديم وجود برغتين أساسيتين في تقبل النصوص - تقوم النزعة الأولى على  
الانفعال بالنص وتدوقه تدوقا قاصرا عن إدراك مآثي الجمال فيه وتعليل الخوذة  
وتقوم النزعة الثانية على «الالتداد» الحسي بمزية النص في مرحلة أولى و«الالتداد»  
العقلي بلطفه البلاغي ودقائه البيانية في مرحلة ثانية - وقد يسر ميلاد الناقد -  
مفهوما وواقعا - ظهور النزعة الثانية مما جعل المتقبلين يتفاضلون في أنماط إدراكهم  
للقيمة واستجابتهم للمؤثرات النصية  
وقد حاولنا أن نكشف الغاب عن المهاد الاجتماعي والنسبي والعقائدي  
الذي يقوم عليه التقبل في تصور القدامى للطاهرة - بيد أن النصوص النقدية  
كالت صلبة بالمعطيات في هذا الباب -

بدالنا القول الأدبي في هذا الباب محكوما بعامل التقبل من جهات ثلاث  
فالمتقبل الضمني مائل في ذهن المنشيء زمن الانشاء يعقد له حُبك النطاق  
الذي لا يخرج عليه النص - وهذا مما يؤكد أن فعل التقبل عنصر من العناصر  
المكونة لمرحلة التطم كامن في الخطاب قبل اتخاذه صورة الكلام الموسوم بالأدبية  
وهيئة اللغة الشعرية

بيد أنه متقبل حاصر في النص بغياهه الفعلي - فهو مستتر لا تكاد ملائحته  
تبرز إلا كبروز الأحياء في الدهن - وعلى الرغم من ذلك فهو يرسم للكتابة السنته  
الواحد اتساعها وللحلق النهج الذي ينبغي ألا يجانب اذا تعلقت همه القائل بالمزية  
والفضل

ولئن ثبت لدينا أن المتقبل الضمني مساهم لا محالة في تحديد جمالية النص  
كما ارتأها النقاد فإن تدخل القارئ بارز بالقدر نفسه في مستوى الوظائف التي  
بسططع بها النص ذاته - إذ تخضع استراتيجية الكتابة في التراث النقدي إلى شرط  
التأثير في المتقبل تأثيرا يجعله - ما استطاع القول ذلك - على التشبع بالقيم المشتركة  
عبر الانفعال بمواطن الانساج والتعجيب في القول

ولكن المتقبل الصريح هو الذي يحلو ما كمن في الأقاويل المحيطة من قيم  
وجمال عبر أنماط إدراكه لها والصيغ التقويمية الدالة على انفعاله بها

وسواء أكان هذا المتقبل سامعا موجودا في حيز واحد مع المتكلم فيعتبر عن  
وقع النص فيه ارتجالا، أم كان قارئا يتمثل النص مكتوبا مخطوطا مما يسر التفكير  
فيه فإن وظيفة الأم هي الاستجابة لما غرس في النص من إشارات جمالية واقتفاء  
ما حط في الخطاب من أنار فنية

إن هذا النمط من المتقبلين هو الشاهد الوحيد - فيها يبدو - على أن للنص  
حفظا من الجمال قد يقل وقد يعظم بحسب شهادته له أو عليه



هذا يرى أن المنقلب متردد بين النص وخارجه مما يجعل الظاهرة على قدر من التعقيد غير خاف. إذ يكون المنقلب في لحظة أولى جزءاً من لغة الكتابة وعنصراً في معادلة الإنتاج الأدبي لا يؤمن التعاضد عنه إلا أن فشل القول في أداء مهمته ولا عجب فهو مرمي النص ومنغاف. لذلك لا يكفي القول في النص من جهة بلية فحسب بل يجدر القول برأيه ويضبط له أهدافه.

ويكون المنقلب في لحظة ثانية بعداً عن درجة لغاد الكلام في القلب أو بصورة عن ذلك داخل سياق معرفي جمالي مخصوص لا مفر من الاقتران بتأثير التاريخ في تشكيله.

إن المنقلب - على اختلاف صوره - مبتدأ القول الأدبي وبحيرة، ملائس لبيته ومفصل عنه في آن. ومن ثمة فليس هو مجرد عنصر من جهاز التخاطب الأدبي ولكنه مقوم من مقومات «الأدبية».

## الباب الثاني

### أفق الانتظار : الشعر أنموذجاً



لم يخل التراث النقدي من صراع بين تآويل مختلفة للتصوُّص. وقد رأى فيها  
الأسلاف معركة بين قدامى وعتدين يعكسها الكثير من التعصب والتحامل  
والانتصار لهذا المذهب أو عليه <sup>(١٢)</sup>

ونحن إذا أمعنا النظر في هذا الصراع من زاوية الثقل ألفينا أنَّ في الأمر تفاعلا ما بين النصِّ وقارنه نُحَلِّي في أشكال مختلفة وحمل على وجوه متنافرة إلى حدِّ التناقض. ولكننا نردّها عموما إلى صلة المتّصل بأفق الانتظار<sup>(12)</sup>. وهو نظام من الاحالات ينحطّي النصُّ المفرد المنجز إلى سمة في الكتابة مخصوصة تشكّل ما ينتظر القارئ وجوده في نصٍّ من النصوص لحظة تقبّله. فهو عيار ضابط للدرجة الانصباع لتقليد الكتابة في فنٍّ من الفنون وللدرجة العدول عنه. لذلك كان أفق الانتظار موجها للمفهم: فهم القارئ. عاقبة<sup>(13)</sup>

ولعل أبرز مظهر من مظاهر أفق الانتظار إنما هو «الجنس الأدبي» الذي يندرج ضمنه النقص. «<sup>١٤</sup> فالجنس الأدبي باعتبار خصائص الكتابة العامة كما

١٢١) وأجمع في هذا القصد الأصولي الجليل لو لم إس ذكره ص ١٣/ ٢٥٢) وقد عر القاضي  
الموجود في الساحة بين الشئ وحده، إس ذكره عن الفكرة على أنها  
واسع من حقايق اللغة من حيث أنها من بلعج بعين الشرح من أن أحدهم يشك في صحة  
استخدامه. (١) فلا شبهة أن بعض أهل عصره وبعده قد نسب بعض أقواله إلى تلك  
الغشائية دون كمالها وتلك من أن من سخطه حقيقة تحدث ولا تلامز بالأصل بولده (المسألة  
ص ٢٥)

(٢) طرح هذا التقييم من الإشكالات - بعد سطر في هذا القلب الموجع وما يحضر من هذه المواقف -  
بذلك العون الميسر إلى كتاب يحضر

Deleuze, G. (2001). *Pour une esthétique de la sensation*. Paris: Gallimard, 1978.

[illegible]

172/141



يتطرقها القارئ هو وليد أفق الانتظار الذي تشكل تاريخياً عبر تراكب سلسلة من النصوص ذات السمات المشتركة والحس الأدبي باعتباره نظاماً من العلامات اعتباراً أو باعتباره - على وجه التدقيق - شكلاً جامعاً هو صورة لأفق الانتظار وقد استقرت في هيئة مجردة ليس للتاريخ عليها سلطان - فلكل حس من أحاسيس الكتابة أفق للانتظار

وعلى الرغم من أن مسألة الأحاسيس الأدبية في الثقافة الكلاسيكية العربية لم تُسَطَّ على نحو علمي يمكن الاطمئنان إليه فإننا نسعى إلى فهم أفق الانتظار في التراث النقدي والبلاغي من زاوية الحس الأدبي.

بيد أن الفصلة التي أقامها النقاد القدامى بين «المطوم» و«المشور» تمثل عائقاً أساسياً في تقديرنا بحول دون الاطمئنان إلى هذه المقارنة. ونظام البلاغة - عند المرزوقي مثلاً - يتساوى في أكثره المطوم والمشور.<sup>(٥)</sup>

ولسنا نريد في هذا المقام التشكيك فيما ذكره شارح ديوان الحماسة ولكننا نشير إلى أن ما ذكره قد يقلل إذا تأملنا القضية من جهة البلاغة لا من جهة الشعرية.

إن البلاغة - كما هو معلوم - علم بالكليات يطول مجال «العبارة» بصرف النظر عن الحس الأدبي الذي تشكل فيه. أما إذا تناولنا القضية من جهة النقاد فإننا نرى أن نقد الشعر عندهم - وإن كان مفهوم الشر شديد التشعب ولا يفيد كثير إفادة في مجال تحديد أنماط الكتابة إذا أخذناه على عواهنه - يكاد يكون مهملاً مقارنة بقدر الشعر.<sup>(٦)</sup> وبهذا تختلط السبل أمام الباحث بموجب التنازع القائم بين الشعرية والبلاغة

(٥) المرزوقي (أو علي) «شرح ديوان الحماسة» (المقدمة) نج - أحمد أمين وعبد السلام هارون القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١، ج ١/ ص ٥.

(٦) نشير في هذا الصدد إلى المرح الذي تحده عند الحديث عن النص القرآني بما أنه نص متشعب كل التشعب في وعي المبلّغين. لذلك فإن الحديث عن «قواعد الكتابة القرآنية» بعد من باب النجور لصلته بالمقدس ولكن العلاقة للانتباه أن كتب الأعراف حافلة بالمقاربات المعقودة بين الشعر والقرآن حتى لو كان معنى اللاعبيين والمعتبين بالأعجاز على اختلاف مشاربهم الفكرية مرتبطاً بإيجاد الخصائص العامة للكلام الذي يعتني فيه صاحبه بهيئة إخراجها وكيفية أدائه رغم الاهبات الحدالي الدفاعي البارز في كتب الأعجاز وإن كان هذا هو المنهج العام للفكر الإسلامي فإسباً لا يعدم فيه مواقف سعت إلى تعطيل المقارنة بين الشعر والقرآن وبخاصة في مجال التفسير على حد ما ذكر السبوطي [الاتقان في علوم القرآن، نج - أبو الفضل إبراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، ج ٢/ ص ٥٥].

ولسنا نبالغ إذا قلنا إن قواعد الشعر - من حيث هو جنس أدبي لا صفة للكلام - قد استندت بتفكير القدامى وممارستهم للنصوص - وهو استداد بارز - أنها برزوا فيها أثناء النقاد من تفصيل لكيفيات القول الشعري وخصائصه وبيئته ولطاهر الأحادة أو الرداءة فيه حتى أفصت آراؤهم إلى ما اصطلاح عليه - عندهم - «عمود الشعر»<sup>(٧)</sup>

وعمود الشعر - إجمالاً - شكل جامع يختص ما قيل من الكلام المدرج في الحس الشعري ويفتح على ما يقال منه ويعتد بها يمكن أن يقال في نطاق بنية الشعر العربي كما ترسخت تاريخياً وما دفعنا إلى الانطلاق من عمود الشعر لتحديد أفق الانتظار إنما هو عوامل

ثلاثة

أولها أن عمود الشعر لدى النقاد القدامى يحدد الفرق بين الكلام العادي والكلام «المعبر» من جهة ويحدد الصلة الممكنة بين العالم التخيلي الذي يعرضه النص على قارئه وبين تجربتهم المعيشة من جهة أخرى. وثانيها أن عمود الشعر يكشف عن أنساق النصوص العميقة بتقليبه لما في الآثار من أشكال وأعراض يفترض وجودها لدى القارئ لحظة القراءة حتى يمكن التواصل الأدبي.

وثالثها أن عمود الشعر لا يعدو أن يكون قراءة لمادونة سابقة خرجت بها من تعدد أشكالها وفردية إنتاجها إلى شكل عام مجرد وجدول من جداول الكتابة - بما يحمل عليه المصطلح من معنى في اللسانيات.<sup>(٨)</sup>

وبناء على ما سبق يفتح مجال واسع لبحث مفهوم أفق الانتظار في التراث النقدي انطلاقاً من النموذج هو الشعر وبالتحديد خطاب النقاد عليه يعد أن حصر في «عمود الشعر» ولكن هذا الاختيار المنهجي يجب أن يصاحبه وعي بقضية مهمة - فقد طبق هذا المفهوم - مفهوم أفق الانتظار - في نطاق جمالية التمثل على

(٧) نشير إلى بعض الخلط الذي شاب فهم المحدثين لعمود الشعر منذ ظهور ما اصطلاح عليه «الشعر الحر». فعمود الشعر عند القدامى لا يرتبط بالبنية الشكلية الظاهرة القائمة على الصدور والأعجاز كما توهم بعض المحدثين وإنما هو امر أخطر وأعمق إذ يمس ما به تقوم النصوص لتوهم بالشعرية.

(٨) لتحديد العوامل الثلاثة التي ذكرنا الشروط الدنيا لتحليل أفق الانتظار عند يونس في كتابه السابق الذكر انظر المرجع نفسه ص ٤٩



وقد فعل الجمهور القاري على نفس مقعد أو على مذوذة من التصويص لعلها  
الذات من باعتبارها تجربة أدبية. في حين أن عملنا بحالة أعمال النقاد النظرية. وفي  
أن الفصلة بين التفسير والتطبيق التقديري متبينة فقد افترضنا إخراجاً أن يعود فعل  
النقاد. وهم فوه - كافة شكل مكتف في مفهومهم لعمود الشعر. لذلك انما  
من التفسير في قسم أول واحتكمنا إلى بعض تطبيقاتهم الجارية في فصولنا  
خصوصاً عند تناوهم للشعر المحدث. ولعل ما يبرز هذه المراجعة أن عمود الشعر  
ظل عندهم نظاماً إحصائياً يقاس عليه مدى تطابق التصويص مع انتظار الجمهور  
وما قد يظن أن هذا الانتظار من حصة بوزت أساساً في الموقف من الشعر  
المحدث. وقد صرح المرزوقي بذلك قائلًا: «الواحد أن يتبين ما هو عمود الشعر  
المعروف عند العرب ليتميز تليد الصنعة من الطريف وقديم نظام الفريش من  
الحديث»<sup>(٩)</sup>. هذا ارتأينا أن نطرح في أفق الانتظار انطلاقاً من عمود الشعر  
باحثين عن سنة القراءة بعد أن تشكلت تاريخياً واستقرت في نظام مكتمل ثم نطرح  
في الشكالية الشعر المحدث مسائلين عما أحدثه في أفق الانتظار من تعديل ومدى  
تبشيره بولادة أفق انتظار جديد

(٩) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة - المقدمة - المعطيات فيها - ص 3 (التفسير من عندنا)

## الفصل الأول : سنة القراءة

احتل عمود الشعر في التراث النقدي مكانة ممتازة بل إننا لا نبالغ إذا أكدنا  
على أنه أهم مفهوم لدى الأسلاف لما فيه من شمول وعمق نظري. ونحن نذهب  
إلى أن حل ما جاء في التراث النقدي متعلقاً بدراسة السبب إنما هو تفصيل وتدقيق  
متواصل لمكونات العمود.

ولم يحل النقاد فيما رأينا من تصويصهم - وهي أمهات المصنفات النقدية التي  
وصلتنا - بحث عمود الشعر على خطورته بقدر احتفائهم بمستويات الفعل الشعري  
من معنى ولفظ وحذف وتشبيه... الخ وبالاحتكام إلى هذا المفهوم عند تناوهم  
للتصويص

لكل شارح ديوان الحماسة اهتم في مقدمته بهذا المفهوم كما لم يهتم به غيره  
من القدماء فساق له حذاً دقيقاً متوياً مبسطاً يمكن اعتباره من أندر الحدود التي  
سجدها في التراث النقدي ولا مبالغة<sup>(١٠)</sup>

ويزداد الحد الذي وضعه المرزوقي لعمود الشعر أهمية، إذا علمنا أنه يعود  
إلى فترة استقرار القضايا النقدية واكتمال الأسس النظرية لما يمكن أن يسمى  
«بالشعرية العربية»<sup>(١١)</sup>

(١٠) نشير إلى أن للقاضي الخرجاني في وسطه ما يقر من هذا الحد، لكنه جاء مقتضياً زعم إحاطته  
بأهم مكونات عمود الشعر. وقد تخطى إلى مقدمة المرزوقي الباحث محي الدين صبحي ولكنه هاجم  
المرزوقي هجوماً لا يبرره منها إياه بالاحلال حتى وكأنه ينساق وراء المادة التي يدرسها لين أحمي بعض  
الخرجاني على حساب التصويص الأخرى. وهو موقف يدورنا بعيداً عن الموضوع العلمي فالنقد الذي  
يذكر فيها الخرجاني عمود الشعر لا تعادل ما أورده المرزوقي في مقدمته دقة وعمقا ووضعها انظر  
شاعرية المنسي في نقد القرن الرابع للهجرة، دمشق - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي -  
1983، راجع مثلاً الفواش 28 - 29 - 30 - 39 - صص 141/142

(١١) توفي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي سنة 421 هـ. وهذه الفترة عتدها بعض مؤرخي  
النقد العربي القديم فاصلة بين مرحلة «استدارة القضايا النقدية» وبداية بروز مرحلة جديدة بشرها



ولئن كانت مرحلة التقعيد سابقة لمقدمة المروقي بداهة فإن مقدمته مشق  
عن هاجس نظري رفيع فهو يسعى إلى امرين أساسيين: أولهما البحث فيما  
يتميز به النظم عن الشعر<sup>(13)</sup> أي النظر في الخصائص النوعية الملائمة للشعر  
وكيفية إدراكه على أساس اختلافه عن سائر الأقاويل وثانيهما البحث في القواعد  
الشعر التي تحب الكلام فيها وعليها<sup>(14)</sup> أي النظر في جملة المعايير المحددة لقواعد  
«النوعية الشعرية» الواجب اتباعها عند النظم. وليس يعني هذا التقعيد عددا  
إلا تعبيراً عميقاً عن مسعى نظري يتجاوز عبث الملموس المنجر إلى عالم الملامح  
العامة والسمات الكلية المؤسسة للشعر نمطاً من أنماط القول  
ومن الديقني أن نجد الحديث عن «الشعر» عازياً إنما يتصل بعدا معيارياً  
وحكماً جالباً يحتاج إلى البحث عن مطلقاته الجمالية فكيف يتحدد هذا المعيار  
عند المروقي؟

يفترض المعيار مرحلتين أساسيتين:

تقوم المرحلة الأولى على إيجاد قاعدة نصية يهتص عليها حد عمود الشعر  
وهي بمثابة المدونة الحاضرة للاستقراء المشككة تاريخياً على مبدأ التراكم والتكاثر  
ولئن ظلت هذه المدونة خفية في مقدمة «شرح ديوان الحماسة» فإن إشارة تاريخية لا  
تخلو من اللبس قد حددت لنا الأساس النصي الذي بني عليه المروقي حدّه، إذ  
يربط بنصوص الشعراء بالفترة الجاهلية و«أوائل أيام الدولتين وأواخرها»<sup>(15)</sup>

عن تاجر أخرجني إن (16) وكما ترى الحلال إصداق أخرجني على محبتها...  
عن أصل واحد خرج عليه كل أخرج وإن وقع من دونه ودفع بعض مضمره إلى جهة قلت  
محكوماً بالنظرية البنية العربية التي تأسست معالمها بصورة واضحة وحاسمة عند الاحتفاظ  
بذلك ولا يحتاج إلى إعادة النظر في بعض ما قاله المؤرخون محدثون - بل في حله - حتى على الخصائص  
التي لا تأتي بعيداً عن مساحة التاريخ المعاصر والتيارات المتعددة للشعر في فترة عرفت باسم  
الاستمولوجية العميقة التي تشد البنية ومكوناتها

(13) مقدمة ديوان الحماسة، ص 3

(14) مقدمة ديوان الحماسة، ص 3. ويشير إلى أن المروقي في هذه المقدمة لا يعدو أن يكون صوباً  
معياراً عن مفهوم النظرية الشعرية العربية «للشعر» و«عمود الشعر» فأحالت عليه هي من جهة لاجتماع  
الشيء حتى لا يسلك طريقاً طويلاً وأعسر بدا فيها من بنصوص النقاد الأوائل حتى يصير إلى حد ما  
قوله المروقي

(15) مقدمة ديوان الحماسة، ص 3. وليريد التدقيق الفيلولوجي تراجع ملاحظات الشيخ الطاهر بن  
عائشور الدكية ولكنها لا تعبر من الأمر شيئاً كبيراً (شرح المقدمة الأدبية، أوسن - ليبيا، الدار العربية  
للكتاب، ط 2/ 1978، ص 11)

وبهنا من ذلك أن المروقي يتقبل - إن مباشرة وإن مداورة - مجموعة من  
التصوص مستقرنا المتماثل فيها. ويعبر اعتبار هذه القراءة مفصولة عن امرين:  
أولهما ما طرحته تلك التصوص من أسئلة جمالية وثانيهما الكيفية التي نظر بها  
السابقون للمروقي إلى الشعر. فهو فيما يقدر يحكم بدوق شعري تولد عن أسئلة  
المدونة ويعود إليها ضرورة ليحدد حدها من رديتها انطلاقاً من الأجابات التي  
وحدتها على تلك الأسئلة. لهذا فحين نذهب إلى أن المعيار الذي يبلوره المروقي  
في عمود الشعر ما هو إلا وجه من وجوه قراءة المدونة التي حددها تاريخياً.

وتقوم المرحلة الثانية على إعادة بناء ما تم استقراؤه من القاعدة النصية  
متوسلاً بالمعاهيم والمنصورات التقديّة. فيكون الخروج بذلك من الكلام الشعري  
إلى «جو الشعر» ومن التصرف الفردي إلى النظام حتى يسمي عمود الشعر نظاماً  
حدولياً تتعاضد داخله السمات المعيرة للقول الشعري: ما قيل منه وما سيقال.  
فهو نص جامع يستوعب الانحياز السابق والانحياز الممكن في ضرب من احتراق  
التاريخ وكسر خطيئته الزماتية. وتشكل من ثمة سنة في القراءة لا تتحدد مكوناتها  
زمانياً بل نوعياً. والمقصود «بالنوعي» الخصائص التي متى توفرت في نص من  
التصوص رشحته عن جدارة لاحتلال مقام في الشعرية يحدد له قيمته  
إن سنة القراءة ليست إلا استمراراً قائماً على تراكم التصوص تراكم لا سبيل  
إلى التطور فيه بل قوامه التماثل والتشابه. ولا يكشف هذا التماثل والتشابه إلا  
النظير التقدي الذي يستطيع البنية العميقة التي تشد مدونة التصوص.

والأهم من كل ذلك - عندنا - أن عمود الشعر ليس إلا حكماً جالباً يعبر  
عن لحظة اكتساح في الدوق الشعري. فبعد مرحلة التشبع بالتجارب السابقة  
يتحول عمود الشعر إلى معيار محدد لما يجب أن يكون عليه النص حتى يوسم  
بالشعرية ولما ينتظر القارئ من فعل الكتابة. وهو عقد ضمني يوجه إدراك المتقبل  
ويخط له سبل الفهم ويدله على أقوم مسالك القراءة. فكما أن السامع لا يمكنه أن  
يفهم كلام نظيره إلا إذا عرف قواعد اللعبة اللغوية التخاطبية ومواضعها العرفية  
فإن تقبل النص الأدبي وتدوقه لا يكون إلا بمعرفة الاصطلاحات الأدبية والجمالية  
المعبر عنها مفهوماً في «عمود الشعر» أي «أفق الانتظار» الشعري.



## 1 - سنن قراءة الشعر

يتكوّن عمود الشعر عند أهل الفن ونقاد الكلام من مجموعة من السنن حصرها المرزوقي في سبع. ولكل سنة معيار يحدّد للمدح مجموع الرسوم التي تثبت المزية في الشعر وتيسر إدراكها. ويشكل كل ذلك أنظمة مختلفة وأبنة متنوعة يلتصق بها وجه الاحسان أو الاساءة في هذا المستوى أو ذاك من مستويات القصيدة.

وليس يخفى على محلل مقدّمة المرزوقي تراوح حدّه لعمود الشعر بين «اللفظ» و«المعنى». ولا عجب فقد برزت في تطبيقات النقاد استعارة ثنائية «الجسم» و«الروح» عند الحديث عن اللفظ والمعنى لبيان الصلة الوثيقة بينهما. والمسلم به اختصاراً على الأقل أن المعنى هو متغى حدث التقبل إذ القراءة في أكثر وجوها برورا اقتناء لما كمن وراء الدوال من آثار المدلولات أو ما توهم المتقبل انه دلالة تمجّحها العلامة اللغوية. ولكن المدلول ليس قاعدة يتأسس عليها الفعل الاداعي لذلك يعرض المدح عناصر لغوية أسلوبية في النصّ تحري تحري إثارة الحسّ الجمالي لدى القارئ. فيندفع نحوها مراوحاً بين لفظ ومعنى متردداً عند القراءة بين ما جاء في اللغة على أصل الوضع وما كان متحقّقاً وراء المعاني الأولى من معانٍ ثوان في لغة أشبه بالوجه والقناع. وما عمود الشعر من هذه الزاوية إلا مظهر من مظاهر السعي الى تقنين الوجه والقناع في أن واحد حتى لا يخفي الوجه اختفاء تاماً فيضيق الفن في غياهب الاغماص وحتى لا يعيب القناع غياباً مطلقاً فيبقى المعنى عارياً لا فصل فيه ولا مزية.

وبناء على هذا المعطى النظري يسكننا ردّ ما أسماه المرزوقي أبواباً لعمود الشعر إلى أربع سنن أوها سنة اللفظ التي تفضي الى سنة النظم وإن تعلق النظم بالمعنى تعلقاً حقيقياً وثانيهما سنة المعنى التي ترتبط بسنة الصورة الشعرية. إن هذه الأنظمة الأربعة هي التي يحتاج المبدع إلى اتباعها لحظة الانشاء وهي في الآن نفسه ما يتوقّعه القارئ لحظة التمثيل. فإذا ما احتل نسق اللفظ أو اضطرب نسق الصورة خاب التوقع وقعد النصّ عن الاطراب والامتناع أي إثارة الحسّ الجمالي وتعطلت آلة الفهم. فهم ما تواضع عليه الناس في مجال الشعر.

هذا فحين يعتبر الأساق السابقة سناً في القراءة - كما هي في الكتابة - لحدّد النحو الذي يكون عليه النصّ وما ينتظره المتقبل من المشي. حتى يفي بشرط «العقد الشعري».

### أ - سنة اللفظ

يختصر المرزوقي سنة اللفظ في خاصيتين اثنتين: «الجزالة» و«الاستقامة»<sup>(12)</sup> وقد وجد كل من رام فهم هذين المفهومين من مقومات اللفظ عسراً شديداً في عقد الحصر على حدّهما<sup>(13)</sup> ويعود هذا العسر الى اتساع المفهومين حدّ التباس الصياغة وانعدام المعيار سواء فيما نظر إليه النقاد أو مارسوه من شعر. والحاصل من استقراءنا لدلالات المصطلحين أن للجزالة ثلاثة شروط: الأول أن يكون اللفظ مما جرى استعماله في العرف الأدبي. وهو شرط يعود الى ما استقرّ في سنة الكتابة وما قنّ من الالفاظ أسلوبياً بحيث أمسى عنصراً تقوم به أدبية النصّ. ولا يكون ذلك إلا باتّباع الأقدمين في استعمالهم والانقياد إلى مجاري كلامهم الذي ارتاحت له النفس وألفته.

والثاني أن تكون هيئة اللفظ وبنية الصنوتة مألوفتين في الأذن لا كراهة فيه عند النطق به. فلا يكون اللفظ من «غريب الاعراب ووحشي الكلام» ولا يكون من «الفاظ السفلة والحشو»<sup>(14)</sup>.

والثالث - وهو أضعف الشروط - أن يطابق اللفظ الجزل «الأعراض التي تتطلب من المعاني الجزل كالرثاء والحماسة. فتكون الالفاظ بذلك خادمة للمعاني»<sup>(15)</sup>.

وقد استتمعت صفة الجزالة صفة الاستقامة وهي ذات مستويين اثنتين. أحدهما «مورفولوجي» عماده صحة اللفظة صبيغة وتوجيهها القواعد المرسومة

(12) مقدمة المرزوقي - ص 9.

(13) يصرّح بذلك الشيخ ابن عاشور تصريحاً لا يس فيه (مرجع سابق ص 65)، ويوحى بذلك كلام عبي الدين صبحي وإن بدا أقلّ حيرة وأسرع إلى الحرم من الشيخ ابن عاشور (شاعرية النسي ص 120/121).

(14) يقول الخاطب في البيان والبيان ص 1/145 «ويعتاج من اللفظ أن مقدار يرتفع به عن الفاط السفلة والحشو ويحفظ عن غريب الاعراب ووحشي الكلام».

(15) يصف المرزوقي في موطن آخر من مقدّمه المعنى بالجزالة انظر ص 7 من المقدمة.



والضوابط القياسية القياسية واتساعها للمعاني الدالة على معنى عند الشرح  
بالحروف. وثانيها دلالتي بطلان إثبات اللفظ من المعنى دون ربح من الفصاحة  
يقصر المقصود بطلان الدلالة ولا يترتب تربية يؤتي إلى الحشو ولا يلحق ثبوت  
بعضي إلى الاحالة

والنتائج عن سنة اللفظ أن صفاتي الخرافة والاستقامة القوام اللفظ من  
حيث صيغته أولاً ومن حيث إيقاعه بالمعنى المستعاد ثانياً ومن حيث انتظامه بالاسم  
السنة الأسلوبية أخيراً

## ب - سنة النظم

يجمع في سنة النظم حديث المرزوقي عن «مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة  
اتصالهما للقافية» وعن «التحام أجزاء النظم» ( ) على تحرير من ليد  
الوزن. (20)

ولا يخفى أن النظم هو الرابطة بين كل هذه المكونات وهي اللفظ والمعنى  
أولاً والوزن ثانياً والقافية ثالثاً. بل إن المرزوقي يستعمل من المصطلحات ما يدور  
في فلك النظم. فنجدته يتحدث عن «الالتحام» و«الالتئام» و«المشاكلة» ويدل  
هذه المصطلحات بوضوح على أن الكتابة لا تؤثر في قارئها إلا متى نبت على «تحرير»  
للمعنى من اللغة ونالقه في نظام تتناسب عناصره وتتفاعل مكوناته. ويقع هذا  
الاختيار في مستويين.

(1) مستوى اللفظ: ليس المقصود في هذا السياق تقسيم اللغة إلى معجم  
مرشح للدخول في حكم الأدبية وآخر قاصر عن ذلك بل المقصود أن يختار القائل  
ويحد السامع ما يتناسب المعاني من الألفاظ. فيحسب المقال يفرض صنف من  
أصناف القول الفاظه فللمدح معجمه وللهجاء معجمه. وقد ضبط الاستعمال  
ذلك ونبت سنة الشعرية ونبت الخطاب النقدي حتى أمسى جزءاً من ذاكرة  
القارئ لحظة الثقل. هذا فعبرة المعجم التي نستعملها هنا لا يقصد بها ما كان  
في أصل الوضع من علائق بين المعنى واللفظ بل يقصد بها الرصيد الشعري  
السابق الذي خرج من حد الأسلوب والاستعمال الفردي إلى حد الأسلوب  
المشترك والاصطلاح الأدبي.

(19) المرزوقي: المقدمة ص 9

ولكن هذا الاختيار لا يفهم إلا في إطار التركيب والعقد لأن اللفظ المناسب  
للمعنى يتوقف مضبوط بالمقام ويحكم بهما يمكن تسجيته بالألفاظ داخل الأحاسيس  
فإذا كان الحسن الشعري قد بدأ قائماً على خصائص عامة فميزه عن سائر الأقوال  
والأحاسيس فإنه يفرغ إلى سطرين وليس بالجماع القادح هما المدح والهجاء، وما  
يستلزمه من ألفاظ كالغزل والزنا. الخ. ونعني بالتركيب أيضاً أن الاختيار  
يعطى القافية بمعناها العام (أي الكلمة الأخيرة من كل بيت) (21) فيستدرجها  
نظم البيت استدرجاً حتى لا يخي. «فلغة في مفرها» (22) نافذة في موضعها.

(2) مستوى الوزن: لما كان الوزن مولداً مركباً ثلاثياً فإن التوزيع  
المقطعي للكلام يحتاج إلى نظام مستمر قوامه التناوب والتكرار على نحو لا يكسر  
النسق المتبع ولا يعكر صفاء السبابة. هذا «فلديد الوزن» هو ما أمكن للمبدع  
أن يلتصق فيه الإفراط في الحوارات التي سمح له بها العلماء في باب الترخيف  
والحرص - كل الحرص - من وراء ذلك إنما هو على «اعتدال النظم» حتى  
«يطرب الفهم لصواب تركيبه» (23) فتقوم الصلة بذلك كشفاً ما يكون مقانة بين  
البنية والوظيفة أي بين الهيئة التي يكون عليها الكلام من جهة إيقاعه وأثره في  
المتقبل الذي يعد سن الوزن من شروط الفصل والأحاسيس.  
والحاصل أن التشاكل بين اللفظ والمعنى والوزن داخل الشعر - جلياً  
وسمطاً - هو سنة من سنن القراءة ومظهر من المظاهر التي ينتظرها القارئ حتى  
يحتفل بالنص ويدخله في رحاب الأدب الرفيع. ولا غرو فقد شاع في كتابات  
النقاد منذ الجاحظ تشبيه النص «بالماء» في جريانه للدلالة على تلاحم الأجزاء  
واقترانها.

## ج - سنة المعنى

يعمل المرزوقي الباب الأول من أبواب عمود الشعر في عبارة «شرف المعنى  
وصحته» (24). ويشير هذا الحد من الاشكالات ما يعبر حله أذ لمفاهيمه جهات  
تحمل عليها عديدة.

(20) ابن عاصم: شرح المقدمة الأدبية ص 80

(21) المرزوقي: المقدمة ص 21

(22) نفسه ص 10

(23) المرزوقي ص 9



أولها أن يكون مستكراً فيحوز بذلك المقام الرفيع من الشرف وهو على حد  
تعبير ابن عاشور «صفات الكمال النوعي» (24) وكلما قصر المدح في الانتثار  
الخط درجة في سلم الشرف (25) وتساوياً أن يطابق المعنى العريض فتعقد الصلة بين عمود المقال  
ومتطلبات المقام على أساس المناسبة فالمدح معانيه والتهجاء معانيه وقد تته  
الممدوحة دون «المدحومة» أو «الفضائل» دون «الردائل» والحاصل  
فلو كان ذلك لطل من الشعر العربي الكثير و«الذهب معظم السبب والتهجاء  
ولذهب ما كان من الشعر كذا» (26) فالشرف في هذا الباب رهين وضع المعنى  
في المحل المناسب والحال الملائمة.

وثالثها أن يكون المعنى مسبوكة على نحو مؤثر في السامع نافذ إلى وهمه  
فيتلقفه المتقبل تلقف المستفيد من العرض المستعني به عن الشرح والتأويل  
والمستفاد مما سبق أن المعنى ليس «مادة» غفلاً توسم بالشرف أو الحسانه  
وإنما هو شكل تلك المادة أو كيفية تصريفها حسب المقام (بما في ذلك السامع)  
وحسب الرصيد الشعري السابق على أساس السبق والأحد.

ويتفرع عن المعنى الشريف مفهوم «المعنى الصحيح» وبين الصفة  
والشرف حيط رفيع لعله كامن في صفة الكمال وإنما لا ميل إلى اعتبار الصفة في  
المعنى مقابلة للأحالة فتطرح بذلك قضية «البيان» كما تصورها القدامى أو  
«الحقيقة» ومدى مشاكلة الكلام للواقع كما يسقطها المحدثون ولكن ذلك صلة  
«بالتحليل» و«التحليل» في الشعر.

ولئن كانت هذه - القضايا مغرية بالتشبع ومراجعة ما سلم به فيها فإن المقام  
يدفعنا إلى استخراج أمر واحد منها ليست القراءة - عند الأسلاف - بحثاً عن

اختراق المألوف وكسر رتابة المعهود بها قد يستثيره النص في الدهن من الأحيلة وما  
يفتحه من عوالم لا عهد للمتقبل بها. وإنما هي تعقل للمعروف وتمثل للمألوس  
وعقدة الإحادة في هذا الجانب عند الحكم على النص هي المدى الذي بلغه  
المشئ في إعادة بناء ما رشح عن الواقع في الوهم بصورة لا تناقضه بقدر ما ترفع  
عنه ما التمس فيه فتستعيده لتعرضه على القاري بينا واصحاً بعد أن يتعد  
واختفى احتفاء الرسوم الدراسية.

#### د - سنة الصورة الشعرية

نجمع في سنة الصورة الشعرية أبواباً ثلاثة من أبواب عمود الشعر كما  
صيطله المروفي وهي الوصف والتشبيه والاستعارة. وقد اشترط لكل باب منها  
تباعاً «الاصابة» و«المقاربة» و«المناسبة»

ويعود جمعنا هذه الأبواب في نظام واحد إلى الصلة العميقة بينها في تصور  
القدامى. فالاستعارة عندهم مشتقة من التشبيه وكلاهما عمدة الوصف  
والتصوير (27).

وتقع قضية الصورة الشعرية في قلب إشكالية الصلة التي ارتأها النقاد  
القدامى بين النص والواقع (28). فالكلام الشعري يحاكي مرجعه وينقله نقلاً أميناً  
- ما استطاع - حتى يطابق الوصف الموصوف.

لذلك لا يعدو الوصف أن يكون إثارة تخرج بنا من خفي إلى جلي ومن ناقص  
إلى تام تحضر الغائب «وتقلب السمع بصرًا» إذا كانت على قدر رفيع من الجودة  
والاحكام. فالمعنى مهما تعددت وسائل الابانة عنه واحد وما الصورة إلا وجه من  
وجه الدلالة عليه لا تغيره بل تكتفي بتزيينه وإبرازه في معرض حسن.

هذا يكون الوصف مفهوماً حاضناً لكل فعل لغوي شعري في علاقته  
بالمراجع سواء أكان هذا المراجع مادياً من العالم الخارجي أم نفسياً من العالم  
الباطني. فهو يعبر عن «الحقيقة» اعتماداً على مبدأ التطابق وهو قائم على الصدق  
من حيث هو موقف من الحقيقة.

(27) ليس إيراداً لعماري التصوير والوصف هما من باب التلاعب اللفظي، فهما كما شرح ذلك الشيخ  
ابن عاشور دالان لدلول واحد، ويعبر - فيها تقدر - الجود فوارق دقة تدفعنا إلى التمييز بين المفهومين  
اذ هما في الوضع والاصطلاح معنى واحد تقريباً (الطر - شرح المقدمة الادبية ص 21)  
(28) برزنا ذلك إلى مفهوم «صحة المعنى» باعتباره شرطاً من شروط عمود الشعر حتى لكان شرط  
الصورة مشتقة من بعض شروط المعنى.

(24) ابن عاشور ص 61  
(25) لعل الحد الأقصى في الانتثار هو ما أسماه القدامى «بالتشابه العلم» كتشبه غيرة حركة الدار  
بحركة من يريد قذح النار ويدها مقطوعتان في قوله (من الكامل)  
بحركة من يريد قذح النار ويدها مقطوعتان في قوله (من الكامل)  
هرجاً تحك ذوائفه بذراع  
ولعل الحد الأقصى في الانتثار هو السرقه الفاضرة عن إغناء مصدرها حتى امت سطورها «المهاج»  
ص 194



من جهة بلاط أن الوصف ليس هو كقوله الشغل صرنا من السج  
لا يفرق إلا بالبناء ولا سبق أن طرح عليه ولا أسس كلامه قبلنا وصلة  
لأنه إذا كان في الشعر في الصفة بالشيء وكان من جهة التمثيل إلى ١٢ حدث في  
العلمي فليس الوجه والمطابقة بولغا لعلنا فليس من هذا من جهة الوصف  
المتضمن في مثل الآيات أيضا في أنه مرفق حاشي (١٢)  
وإن استعمل في الوصف غير الابداع والتقليد والتكرار القهري والتعبير عن القوة

والغير المتكرر  
إن الوصف بالعلمي الذي شكله هو العبد الذي يحذف بالتشبيه والاستعارة  
وهو أنما التصوير والمحاكاة - خصائصها  
ولما روي في هذا السياق لغير في حد التشبيه ولا الحديث عن البناء ولا  
تفصيل الخصائص بصفة شروط التي صعبها التلاميذ فهذا باب خاص في  
القدسي والمحدثون (١٣) ولكننا نريد أن نربط الخصائص العامة للتشبيه كما تصور  
القدسي في إطار الوصف وخصائصه النوعية فلم يشترط التقاد الخارجه في التشبيه  
إلا لتشبيه لدى الأسلاف الشكافة الأولى في مشاغلهم البلاغية وهي  
محاكاة نمود إعمالا - وشي من الشرح - إلى أن التشبيه يحافظ على التباين بين طرفي  
الصورة الشعرية حتى لا يترك حلق المبدع مقصور فيها على التفكير إلى سمة التشابه  
والاختلاف بوجهها (١٤)

إن التشبيه يشير إلى العلاقة ولا يتجها ويسمي مظهرا منها ولا يختلف هذا  
بصع التشبيه المتواصل بدقة (ليست الأداة فاصلا ٩) بين حدود الصداقة  
والاقتدار وحدود الحقيقة والصدق مانعا من التلبس دافعا إلى الأمانة هكذا أراد  
التقاد وهذا قوموا النصوص وشققوها

ولما كان أمر التشبيه على هذا النحو فإنه أفضل أداة تصطبغ في الوصف  
فهي تفي بشروط مطابقة اللغة للمرجع في فهم القدسي ولكن المبالغة والتعدي  
ممكنان لذلك اشترط المرزوقي «المقاربة» عند الإيقاع بين المشتركين في الصفات

(٢٧) حول قضية الشعر والحقيقة، والكاتب: نراجع ملاحظات المرزوقي ص ١٢/١١

(٢٨) انظر مثلا جابر مصنف الصورة الفنية، الفصل الثالث ص ١٢١/١٢٢ وحاشي ص ١٢٢

التفكير البلاغي ص ٥٢١/٥٢٢

(٢٩) جابر مصنف الصورة الفنية ص ١٤٥

حتى يكون وجه التشبيه بين المقصد مقهورا والتشابه الآتي ممكنا  
ولا يقتصر أمر الاستعارة بالصورة عن الوصف باعتبارها فاعليا والتشبيه  
باعتباره أحد أدواته فليس من جهة أن الاستعارة أيضا وهي عند القدسي  
عند جابر

قد عُدوا فرعاً من التشبيه تولد منه وبرة - عند تحليلها - إليه فحكم  
تكرارهم فيها - بعد أن أجمعت أمدا طويلا - ما استخلصوه من دراسة التشبيه  
فأمسى التشبيه عندهم باستعارة له والتشبيه به واستعارة منه وشروط العلاقة بينها  
«التشابه» كما كانت «المقاربة» شرط التشبيه وهذا لا محالة على حارحة عن نطاق  
الآيات الشعرية ولكن له بواعثه المرتبطة بوظيفة الشعر أيضا وهي التي نهينا في  
القام الأول

نشير بدما إلى أن سمة الاستعارة الاسامية - في نطاق الفعل الابداعي -  
هي تحطى مبدأ التباين والاختلاف بقيمة الوضوح - فقوم الاستعارة التناقض  
والداخل من مكوناتها وفي غلبت تحت بدسور الوضوح

وما كان من الممكن للتقاد والملاحين أن يجرؤا الاستعارة إلى فضاء الأمانة  
- حفاظا على السجاء بصورهم للابداع - إلا بمعاملتها عند القراءة على أنها تشبيه  
مستى (١٥) تحت عناصره المتباينة لجوالات ذهنية متعددة عند النظم - فلا تفهم  
الاستعارة حينئذ إلا باستدراك الأصل واستحضار التباين وبين الأصل والنسخة  
- في التصور المتناهي - فوارق تجعل النسخة قاصرة عن بلوغ الأصل كما لا  
وبينا

هذا كانت الاستعارة مبنية على التناوب بين وجهها الحاضر سياقيا وفعالها  
العائب حدودها تشريعا لا مكانية الفهم وتأكيدا لقانون الأمانة فهي ليست مرمى  
الفعل الابداعي ولا مطلب القراءة وإنما تكتفي بوظيفة الأداة التي تسهم في  
الوصف وتغل المرجع

والحاصل أن الصورة الفنية لا تؤدي وظيفة بالتشبيه إلى المتقبل إلا متى  
كانت «الحقيقة» مطلبها والطائفة هدفها سواء اصطبغ في ذلك التشبيه أو

(٢٢) يشير الشيخ ابن عثور بدما إلى أن «الاستعارة مبنية على تباين التشبيه» - شرح المقفلة



الاستعارة، فليس للصورة قوايتها الذاتية المتحركة في تولدها وشكلها وتطورها في العقل وإنما هي استباح للواقع. ولا تفسر جودتها إلا بقدرتها على أن تكون أمة في النسخ وفيه في النقل.

بينت لنا ما سبق أن عمود الشعر عند العرب في بعده التعبير نظام معاني يحدد للكثافة منها الواحدة الانبعاث، وللقرابة وسائل إفرانها جودة النص في إنشائه. وهذا ما يجعل عمود الشعر أفق انتظار ينسجه الشعراء قديمه من السياج الذي يتحرك فيه إبداعهم ويتحدده التقاد عياراً للحكم على النص بحس وقائه للعقل الأدبي. فعالم استجاب الشاعر لشروط الكتابة المنعقدة عليها كان نصه من الجودة كبيراً، وكلما احترق الحدود وأوغل في التعدي على الرسم انحطت درجة. وبين الحدين وسائل لم يفعل عنها التقاد. مما حدا بالمرزوقي إلى التأكيد على أن «حصول عمود الشعر» لا تنسم بالآلية عند الاندفاع «فمن لمعها وهي شعرة عليها، فهو عندهم الملقب المعظم والمحسن المقدم ومن لم يجمعها كلها فقد سهرته منها يكون نصه من التقدم والاحسان» (١٢١). ولا يخفى ما في عبارة المرزوقي من تأكيد على أن عمود الشعر نظام مجرد عام لا يعني أتباعه بحدوده الاتحاد بالضرورة بل هو إطار يبقى داخله التصرف الفردي والأسلوب الخاص مولد المزية والفصل.

هذا فمن نرى أن عمود الشعر نظام إحالي يعاضده مفهوم للجمال مخصوص بحكم ذوق التقاد عند مباشرتهم للنصوص.

## 2 - معايير التذوق

تحتاج مكونات عمود الشعر إلى أداة تخرج بالمتقبل من حدة الوصف: وصف تلك المكونات إلى حد تقويمها وإصدار الأحكام الجمالية في شأنها. وما يشرع هذه المسألة أمران: أولها ضرورة إيجاد مقاييس يحكم بها عند التقويم بما أن لكل ما ذكر «رسم من النقص والاعتلاء بإزائه ما يضاده فيسلم للتكسوف

(١٢٢) المرزوقي: المقدمة ص ١١

والاستعمال (١٢٣) وثالثها أن التقاد أنفسهم تعطلوا إلى لسيئة عمود الشعر عند الانبعاث (١٢٤)

يرد المرزوقي الحكم على النصوص إلى طاهرين: «الاستحادة» و«الاستهزاء» (١٢٥) أما الاستحادة فهي أن يأتي الكلام مطابقاً لما اختار المتقبل من معايير في صط جيد الشعر. وأما الاستهزاء فهو أن يطرب السامع لكلام لا يطابق كل المطابقة ما يعده من مقومات التقدم والتعظيم ولكنه يقلبه. ولتعميق هذا التصور نحتاج إلى النظر فيما أسماه المرزوقي بالعبارات. وهي عنده الصواب التي تحدد خصائص هذا الباب أو ذاك من أبواب عمود الشعر. فلكل باب صوابه. إذ يسطر المعنى مثلاً «العقل الصحيح والفهم الثاقب» ويحكم في التشبيه إلى «القطعة». الخ (١٢٦)

وتصل هذه العبارات كما هو واضح بلحظة الانتاج. فهي الآلات التي يتحدها القائل لمعرفة المدى الذي بلغته موافقة كلامه «لعمود الشعر». ولكن

(١٢٤) المرزوقي: المقدمة ص ٦

(١٢٥) المشار إلى ذلك الرندي (توفيق) عمود الشعر في فضاء الشعر الشعرية عند العرب. محاضرة ألقى في سنة ١٩٤٦ وقضى المبع «يوم ١٥ و ١٦ مارس ١٩٨٨» دار المعلمين العليا بسوسة نسخة مرقية. ص ٤٨٤٦ ولكنها تختلف معه فيما ذهب إليه من اعتبار أن سية العمود هي التي أدت بالتقاد العرب إلى الحديث عن هذا النمط الأوسط في الكلام الساجع أو «مفهوم» الفصل التي تكون وسطاً بين دبلتين «وحيث أمل إلى مسيرة حمادي صعود في ربطة بين النمط الأوسط ومفهوم التقاد في الكلام نص التفكير البلاغي ص ص ٢٨٦/٢٨٨

(١٢٦) المرزوقي: المقدمة ص ٦٢ ويشير إلى أن السياق الذي ورد فيه كلام المرزوقي يناسب الغرض من استلهادنا به فهو يسعى في مقدمته إلى تصحيح الخطأ الذي قام في ديوان الجاهلية وهو المعروف بأنه «النص منسحب في التجديد» وإجماع التقاد على جودة ذلك الاختيار في حين أنهم اختلفوا في الشعرة ومعبوا في جودة الكثير منه. وقد اعتبر المرزوقي أن أبا تمام يجاز ما يجاز ( ) ويقول ما يقوله من الشعر شهوته (ص ٦٦) وفيصية الاختيار كما يلاحظ صريح من صروب القراءة بما أنه يستند إلى حكم جمالي صحي يفصل بوجوه هذا النص عن ذلك فهي استحادة، أما الاستهزاء كناية نص ديوان آخر فهو موقف بلدي أيضاً بما أنه يعبر عن اختيارات جمالية. وهذه الظاهرة قيمة أخرى ستعود إليها عند الحديث. آخر هذا الباب - من الخلط بين أفاق الانتظار -

(١٢٧) هذه العبارات كما وردت في مقدمة المرزوقي هي «عيار المعنى» أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب» و«عيار النمط الطبع والزواية والاستعمال» و«عيار الاصناف» في الوصف الذكاء وحسن التعبير» و«عيار المقارنة في التشبيه القطعة وحسن التقدير» (ص ٦) و«عيار التحام أجزاء النظم» (ص ٦) الطبع واللسان» و«عيار الاستعارة الدهن والقطعة» (ص ٦٥) و«عيار مشاكلة اللفظ للمعنى» (ص ٦٥) طول الدرية ودوام الدراسة» (ص ٦٦)



تست هذه الصواب صالحة للحفظ القراءة أيضا بما أن «الشكل أهم» عن شكهم  
على حد تعبير الجاحظ (38) ١٢

إن «العقل الصحيح والفهم الثاقب» اللذين يحددان لمصداق درجة الشؤ  
والصحة اللذين يلعبهما المعنى هما أيضا صابطان يحكم إليهما المتقبل في سبيل مدى  
تحقق هذا المعنى أو ذاك لصفاته النوعية. بل إن الاحتكام لتلك المعايير هو صر  
من قراءة الشيء لصفه لحظة الابداع. وما ظاهرة «الحواليات» و«المحركات» إلا  
تأكيد على تلازم خطفي الكتابة والقراءة من جهة الانتاج والخلق الفئير  
وليس الطبع عنصر فاعلا زمن الانتاج فحسب ولكنه مؤثر - أي تأثير - في  
تمثل القول الأدبي أيضا. «فما يختاره الناقد الخاذق - على حد قول المرزوقي - قد  
يتفق فيه ما لو سئل عن سبب اختياره إياه وعن الدلالة عليه لم يسكنه في الحوار  
إلا أن يقول: هكذا قضية طبعي» (39)

وبناء على هذه الصلة بين معايير الكتابة ومعايير القراءة يمكننا أن نعتبرها  
كلها معايير للتدقيق الجاهلي يمكن جمعها في عناصر ثلاثة أوهي: التمرس بالأدب  
«كالرواية» و«الاستعمال» و«اللسان» و«طول الذرية» و«دوام المدارس» وثانيها  
العقل وما يدور في فلكه من «فطنة» و«ذكاء» و«فهم ثاقب» و«تغيير» و«حسن تقدير»  
و«دهر» وثالثها: الطبع.

ولا تنس هذه العناصر على التمايز بقدر ما تسبي على التكامل والتراقد فيما  
بينها جارية بحرى الاحاطة بمواقع الفضل ومطاب المزية في النص  
فملاك التمرس بالأدب استقراء مجاري كلام الفصحاء وطرائفهم في  
الاحراء اللساني وعرفهم في استعمال الألفاظ ووضعها مواضعها. ولا يكون ذلك  
إلا «بالذرية» و«المدارس» حتى إذا قوم المتقبل نصا حاجه بالموال المعروف  
والسنت المؤلف في لسان العرب. ولا يكون التمرس بالأدب ممكنا إلا متى كانت  
آلة العقل كاملة قادرة على «التمييز» و«التقدير» و«الفهم». باللغة من الكمال درجة  
«الفطنة» و«الذكاء» حتى إذا ما عرض عليها الشعر أمكنها أن تسر لعنته اللغوية  
بمعرفة دقائق الاستعمال ولطائف التصرف في الكلام. وباجتماع الذرية والعقل

يكون الطبع المهذب القادر على التدقيق مستحشا ما يستحسن، وإذا ما  
يستكره (40)

وليس بعيدا من هذه المعايير على تلاحمها وتشاكلها أن تكون صالحة للحكم  
على النصوص أو لها - فهذا شأن القدامى مع شعرهم - ولكن يمتنا أن نصل بها  
إلى الرؤية التي تقوم بها بما أنها تمثل أسس التدقيق الأدبي عندهم.  
لقد عد المرزوقي عباراته «إجماعا مأخوذا به ومنعاه نهجه حتى الآن» (41).  
ولكن هذا الإجماع ناسس - كما ذكرنا - على التراكم تاريخيا. وأية ذلك أن عيار  
«طول الذرية ودوام المدارس» وما شابهه ليس إلا نظرا في مدونة الأولين وبحثا في  
أساليبهم الأدبية وترتيب قوهم الشعري واستكشافها لعاداتهم في الانشاء  
ومراسمهم في استعمال اللغة الفنية وجواراتها. وهو يقضي كله إلى مقولات مجردة  
وأنهاط عامة تتحول بطريقة مداورة - إلى سنن تفرض - لحظة التقبل شكلا مضبوطا  
من أشكال التدقيق لا يحفل بالخروج واللحن الأسلوب بل يبحث في مدى تجسيد  
القول للموال واحتذاء النص للنصوص السابقة فتكون الألفة - ويكون الاتباع  
والافتداء إناحا وتمثلا.

ولا يعدو ما اصطلاح عليه «الطبع» أن يكون - فيما لقدّر - أبنية يتبعها  
المنشؤون حتى يوافق كلامهم عمود الشعر ويتخذها القراء شبكة قراءة يطوقون  
بها العلامات ليستذكروا آثارا من النصوص والمعاني التي عاها الزمن في صفحة  
الذهن إلى أن عدت طرسا بحكم التقبل كما حكم الانشاء. أفليست الكتابة  
والقراءة حيثما استعادة لأصل غائب حاصر في آن؟ وألا تكون متعة القراءة  
محصورة - بهذا الشكل - في التعرف على النموذج ووصل ما انقطع من الألفة  
القديمة دون الصرب في فباقي المجهول والتوغل في مناطق الشركة والالتباس  
استكشافا للافاق الغائمة والأبعاد المتخفية؟

ولعل أخطر ما أدى إليه هذا التصور هو الاحتكام إلى العقل في ممارسة  
الابداع. فقد ربط المرزوقي الانتاج الشعري بالعقل ربطا محكما إذ «متى اعترف

(40) من المهم أن نراجع ملاحظات الشيخ ابن عاشور عند حديثه عن الطبع عيارا من عبارات اللفظ،  
وهي ملاحظات مهمة لأنها تناول الطبع في معناه الاصطلاحي لدى النقاد العرب لا في معناه اللغوي  
السيط الذي قد يوههم بالعدم الضابط في مجال الطبع سواء عند الابداع أو عند القراءة.  
(41) المرزوقي - المقدمة ص 11

(38) الجاحظ: الحيوان - ج 1 - ص 45

(39) المرزوقي - المقدمة - ص 75



(أي توافق) اللفظ والمعنى فيما تصوب (أي تعود) به العقول ( ) فهناك يلتقي  
تربا الملاعة ( ) فتجلى البيان فصيح اللسان لجيج البرهان ( ) وتبقى  
والذي الفهم والطبع متشربين لها من المسموع والمعقول بالشرح الحصب  
والمكرع العذب (42)

وفي الشاهد الذي أوردناه نلمح إلى أن النص الذي بني على العقل يفهمه  
العقل - فالعقل هو مصدر الابداع الأساسي وهو أيضا آلة الفهم وجهاز التفكير  
لذلك يعرض الفارئ النص على العقل ليعرف وجه المقاربة في التشبيه أو  
النسب في الاستعارة أو الاصابة في الوصف وما إلى ذلك .

هذا يكون الشعر خطابا يتداوله العقلاء وكل خروج عن معايير العقل لن  
يوصل إلا إلى الاحالة والاعلاق أي تعطيل الفهم ومن ثمة يوسم بالفساد والخروج  
على عمود الشعر أي على سن الجودة ومعايير الاستحسان . إنه سلفطان العقل في  
مواجهة مروق الخيال المؤذي إلى المحال والهديان بما أن العقل يعكس الصواب  
داخل « النظرية الشعرية العربية » ويحكم الطوق على الشعر داخل إطار البنية  
المنطقية

ولكن . . . ظلت الممارسة الشعرية العربية وفيه لجدورها ومنازلها باعتبارها  
ممارسة خلاقة . فدفعت بالتجربة - داخل الحدود المرسومة لها - إلى تحوم جديدة،  
متحذبة العقل لتبني من طيبة الخيال عوالم لا عهد للسنة الشعرية بها أو هكذا شبه  
للأسلاف!

إنها لعبة الابداع الأساسية : أن تخلق معاييرها وتحرقها باستمرار . أن توجد  
المرأة التي تروى فيها صورتها وقد أحدثت في الاكتمال لتكسرها عند الاكتمال . في  
هذا الاطار نشأت تجربة الشعر المحدث وما طرحته على النقد العربي من  
إشكالات طريقة ستسعى إلى النظر إليها من زاوية أفق الانتظار .

## الفصل الثاني : النص المحدث ولحظة العدول الجمالي

اعتبرا فيما سبق من هذا الباب أن كل بحاث لوجه من وجوه عمود الشعر  
تستتبع إخراج البيت أو النص من دائرة « الاعتلاء » إلى دائرة « الاستقال » على حد  
تعبير المرزوقي . فسة الكتابة واضحة وللغراءة أن تكشف عن كل مطهر من  
مظاهر الربيع عنها والمطابقة لها

ولس ترددت بعض كتابات الشعراء الأوائل بين الاعتلاء والاستقال فإن  
التجربة الشعرية العربية خرجت - كما هو معلوم - في لحظة من لحظاتها عما صبط  
في أكثر من مقياس من مقاييس السنة الابداعية . وما كان من الممكن - فيما يبدو  
- أن يسارع العلماء بالشعر إلى إخراج ما آلت إليه النصوص الشعرية من عالم  
الشعر لسيس على الأقل - أو لها أن من نقاد الكلام من تبني الرواسم الجديدة في  
الابداع وسائر المنشئين في تلعبهم بالمعايير حتى نشأ - أو أخذ في النشأة - خطاب  
نقدتي يتتبع المسارات المستحدثة التي اتخذها المبدعون . وثانيهما أن هذا الضرب  
من الكتابة انتشر وشاع إلى حد لم يغد من المنطقي معه أن يرد كل قول على صاحبه  
بالاحتكام إلى عمود الشعر فحسب . لهذا أمست الأنماط المستحدثة في القول  
الشعري ذات منزلة ملتسمة عموما . فهي مردودة على قائلها « بتهمة » مخالفة السنن  
القائمة وهي - في الآن نفسه مقبولة في حدود لأن بعضها يمكن أن يرجع إلى قوانين  
الكتابة التليدة فيطباقها . ولكنها تبقى رغم ذلك خارجة عن « الاجماع المعروف »  
والهيج المتفق عليه ، حتى سلم النقد بأن « العادة انتقلت والرسم تغير والسنة  
انتسخت » . (43) بل إن منهم من طفق يبحث في الاجتماع البشري مثلا عن علل

(42) المرزوقي : المقدمة ص 8

(43) العبارة للفاضل الخرجاني بني . من التصرف - الوساطة ص ص 18 / 19



تحدث في القول والكتابة. ونوعا القاصي الجرحاني إلى تلك القصة من حيث  
التعلق إلى أن الحاضر

وعينا من كل ذلك أن «نظام القريض» عند العرب يعني كل ما  
تعلق على الحياة حتى جعلوه نظاما في الكتابة فالتأثير في ذلك  
الشعر وتكليمه اصطلاحا عليه والشعر الحديث والخيال في ذلك الضعف  
وتأثيره يعود بذلك حسبا بأن عمود الشعر لا يختص إلا بحرية الشاعر بين  
التمسك الزم من السطور. لكن على حداثته المباشرة الشعرية المستندة حرجية  
عن كل رسم في الإبداع وصياغة في الإنشاء<sup>٤٤</sup> وهل يمكن لهذا المباشرة أن تقوم  
خارج كل معيار يستقرى به لتفطن مظاهر الجودة وصيغها<sup>٤٥</sup>

إن أقصى ما لحظ عليه كتابات الأسلاف النقدية في هذا المجال هو جهل  
الشعر المحدث على شعر الأولين في صيرورة من المقاصلة لعمدة ما هو عميق عليه  
وما هو مختلف فيه وفالواجب حسب المزدوقي - أن بين ما هو عمود الشعر  
المعروف عند العرب ليشير تليد الضميمة من الطريف - «...» بل إن ما قد  
مثل أي بكر الصولي - وهو من أشد النقاد حماسا للشعر المحدث - يساق وراء  
هذه المقارنة ساعيا إلى تاصيل القول المحدث في مدونة القدامى بالأحالة على تعقيد  
من أفواهم معزفا لهم بمفضلهم لا محاسبهم موازنا بينهم وبين بعض ما قال أهل  
عصره حتى يتر عينا عاده عليهم الخصوم

ولعل أعسر عقبة تعترض الباحث في إشكالية الشعر المحدث وصلته بأفق  
الانتظار هو طابع الجدال الطاعني على مؤلفات النقاد. فكل ما جاء في حديثهم  
عن الشعر المحدث محكوم بما يشرع في المناظرات من تعصب وما يطفو على سطح  
المفاضلات من ادعاء وتفوق لا يتم إلا بصورة قليلة الافادة عن موقف جمالي  
ما<sup>(٤٦)</sup>

(٤٤) المرجع عنه ص ٢٨ ومن الطريق أن بحث عن عوامل هذا الانتقال كان يرتبط بظهور المدينة  
العربية وهو المحي الذي يحاه أدونيس فتكون الرؤية للعالم قد تغيرت بتغير الشروط الاجتماعية  
الاقتصادية والخصارية العامة كي يمكن معالجة القضية من زاوية المنطق الداخلي للكتابة الشعرية.  
يربط الشعر المحدث «بمحنة الشعراء» ونقاد المعاني. وكل ذلك مغر بالقرن جيد أنه لا يمثل متغلا  
رئيسيا من مشاغلي هذا العمل

(٤٥) م) شير مثلا إلى «موازنة» الأمدني بين أبي تمام والبحتري وهدفها واضح من القول ومعارضة بين فصل  
أحد الشعراء على الآخر (النظر مثلا الص ١٢ وما تلاها، وفيها تساؤل عن أي الشعراء اتبع الآخر  
وأيهما أحد عن صاحبه بل أن هذه القضية تعود بشكل ملح في الصفحة ٥١ وما بعدها بعبارة قريبة  
(٤٦) المزدوقي: شرح ديوان الحماسة ص ٨

بعد أن تعرفنا لآليات الجدال وما تعني وراءها من الحرف والضميمة ولا  
يخفى من أهمية مع ذلك، ونوجهه للمعطيات إلى هذه القضية أو تلك. ويتر لنا  
بحدود مظاهر الاحتجاج والرفق على الخصوم سواء كان هذا الاحتجاج مدفوعا  
بمائل التطير والتهويل من شأن الخصم أم بمائل الخياس المفرط لكل ما هو  
جديد

وبحسبنا باستمرارية تير القضية الثانوية التي يساق إليها بمظهر الجدال  
السياسي والقضايا الأساسية التي تير وجهه التعدد ومظاهر العدول عن عمود  
الشعر

وستوجه بحثنا انطلاقا مما يقره لنا هذا الجدال إلى التماس العدول  
الحيثي<sup>(٤٧)</sup> في محارب المحدثين ومدى تشبيهها بولامة الحق انتظار جديد يتم  
بالضرورة عن تحول في الذوق الشعري عند الانتصار أو تشتت بالذوق القديم عند  
الخصوم في صيرورة من الصراع الذي يعني ولا شك دلالات شتى

ويحذر منا أن نؤسس محسبا هذا على أطروحة تفترض فيها أن العدول  
الحيثي مسافة تمتد بين الشئ التي يتطر القاري. توفرها في النصوص - وهي  
سيات متولدة من عاداته في القراءة - وبين الأثر المخالف للممارسات الحياتية  
المعهودة أو العارض على متقلبه ممارسة جمالية جديدة كل الحق. إنه صراع الشئ  
والعدول في مستوى الكثافة وصراع أفق الانتظار الموجود وأفق الانتظار الذي بعد  
به الأثر المتفرد الطارح أسئلة جديدة على وعي المتقبل. بذلك تكون قضية الشعر  
المحدث قضية قراءة بامتياز. كيف قرى. فرفض<sup>٤٨</sup> وكيف ينبغي أن يقرأ حتى  
تتبين شعريته؟

من العبارات التي بدأت بها المؤامرة) وتشير كذلك إلى «وساطة» القاصي الجرحاني بين النص والمشي -  
وضمنا نص الشعر المحدث - وخصومه المتسكنين بعمود الشعر. ولو شئنا توسيع المدونة لوجدنا في  
هذا الباب الكثير مما سمي به المعارك النقدية حول أي تمام والشي ولكن خوفا من التوغل في التفاصيل  
جعلنا نكتفي بمباني مثلة فحسب

(٤٨) يراجع هذا المفهوم عنه يوص (Juss) مرجع سابق ص ٢٣



## ١ - مظاهر العدول

تقدم لنا الكتابات النقدية الموضوعية في نطاق المعركة حول أبي تمام والشعر الحديث على أنه خروج مطلق على عمود الشعر «إزال عن النهج المعروف والشعر المألوف»<sup>(١١١)</sup> ووصل التباين بين كلام المحدثين وكلام العرب - ويقصد به التجربة التأصيلية في الشعر العربي - إلى حد لا مجال فيه للمقارنة فقد علم أن الاعراب على الشعر المحدث في شيء من التشعيع غير خاف «إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطلا»<sup>(١١٢)</sup>

ومن الأحبار التي وصلت ما يؤكد أن التباين بين الشعر المحدث وعمود الشعر كان مبرزا شائعة بين النقاد والشعراء على حد سواء يتحدثون بها بحدس بشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي تمام ومن سلك مسلكهم في الابداع فقد أقر البحري مقارنته بين أبي تمام «هو أغوص على المعاني مي وأنا أقوم على عمود الشعر منه»<sup>(١١٣)</sup> حتى عُدَّ شعر أبي تمام مثالا «لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقته»<sup>(١١٤)</sup>

وإذا أخذنا آراء حصوم الشعر المحدث - على علاتها - مقياسا لمظاهر الخروج على عمود الشعر واعتبرنا تلك الآراء مستندة إلى معايير عمود الشعر - وهو أمر لا نسلم به تسليما مطلقا - أمكننا الوقوف على مستويات عدة خالف فيها المحدثون الأنظمة المكونة للشعرية - صفة للحس الأدبي لا للكلام - كما قلنا الأسلاف.

### أ - مخالفة سنة اللفظ

تقع هذه المخالفة على ضربين: أولهما ما عُدَّ لحنا من جهة الاستعمال النحوي للكلام وثانيهما ما عُدَّ تكلفا في اختيار اللفظ ووضع موضعه أما اللحن فقد اجتهد النقاد في تعقب الأخطاء النحوية وإثبات صفة فلة الاتهام باللغة في الشعراء المحدثين.

(١١٦) لامدي - الموازنة ص ١٧

(١١٧) نفسه ص ٢١

(١١٨) نفسه ص ٢٥

(١١٩) نفسه ص ٢١

يبد أن موقفهم ظل متراوحا بين كشف الخطأ ونقله على وجه مختلف من جهة والسعي إلى تبريره من جهة أخرى<sup>(١١٥)</sup> وظل قائما على قاعدة طريقة صاغها القاضي الجرجاني على النحو التالي: «باب التأويل تسع ومداهب الاحتيال في النحو لا تصح»<sup>(١١٦)</sup> لهذا فإن باب البحث في الأخطاء النحوية لدى المحدثين مهم مما يبدو لا لما فيه من تأكيد على تعبير ولو جري في أوصاف اللغة يكون أمارة على قلة ما تحتاج إلى حوس وتنشيع، ولا لما يثيره من تأويلات وتخرجات لا تخلو من التمثل الشديد على حد تعبير الأمدى<sup>(١١٧)</sup> بل لما يسمح به من إمكانيات في التأويل على أساس الفصل القائمة بين النحو والمعنى وأثرها في تولد «الشعرية» فليس الجدال الذي أقامه القدماء حول هذه الصيغة أو تلك وهذا الاستعمال أو ذاك مجرد محاكاة لغوية وإنما هي عندما جدل بين القاعدة والاستعمال وبين القانون واللغة النحوية وإن أسم ذلك الجدال أحيانا شيء من «التمحل» - وأما التكلف في اختيار اللفظ لدى المحدثين فقد جمعه القدماء في عبارة «اتباع حوشي الكلام» وهو كما فهمنا من التصويع النقدية «الاقتداء بالأوائل في كثير من (الألفاظ)»<sup>(١١٨)</sup>

والغريب في هذا الانتقاد أن المحدثين متهمون بمخالفة الأوائل في نهج كتابتهم ولكنهم حين يقتضون خطاهم بتهمون «بتويع اللفظ»<sup>(١١٩)</sup> و«التعجرف» و«التشبه بالبدو» و«التكلف»<sup>(١٢٠)</sup> فحيثما يؤل الشاعر المحدث وجهه فتممة تهمة المخالفة!

وقد تعلق صاحبنا «الموازنة» و«الوساطة» إلى هذه القضية وحاولا تغطي الاشكال ففسر الجرجاني وجه الطعن في استعمال المحدثين الفاظ الأوائل راداً ذلك إلى أن الشاعر المحدث «لو لزم ذلك واستمر عليه دينا وعادة وأخذ إماما

(١١٥) انظر مثلا الجدال الذي أقامه القاضي الجرجاني في الوساطة ص ٩٩/١٠٠ حول كلمة

«نداس» في بيت المتنبي [من الواس]

أحاد لم تُداس في أحاد لَيْلَتَا السَّوْطَةِ بِالنَّسَاءِ

(١١٦) القاضي الجرجاني الوساطة ص ٦٢

(١١٧) الأمدى - الموازنة ص ٢٥

(١١٨) القاضي الجرجاني الوساطة ص ١٩

(١١٩) نفسه ص ١٩

(١٢٠) نفسه ص ٢٣



وحيثما يقع يروق على طبعه أو منحصر حتى إلى أصله  
 ومن ثمة فإن الشاعر المحدث عارفة بين أن يكون كلامه بالشعر  
 على حد تعبير الصولي<sup>(58)</sup> وأن يكون أشبه كلام لا أولي ولكن الأمدي<sup>(59)</sup>  
 شكك في بعض حوشي الكلام<sup>(60)</sup> سواء جاء في شعر المتقدمين أو في شعر المحدثين  
 إذ يستهجنه من الأعراب الفصح الذي لا يتعمل له ولا يطلع<sup>(61)</sup> فمما يستهجنه من  
 المحدث الذي ليس هو من لغة ولا من الدأية ولا من كلامه الذي لغوي عذبه<sup>(62)</sup>

والأدعي إلى التعجب في موقف النقاد أن الشاعر إذا استعمل قديم اللفظ  
 عذبه منعتا متعللا في التصعب<sup>(63)</sup> وإذا تكلم لغة عصره اتهم بالتضعف واللين  
 والركاكة والعدول عن «حرارة اللفظ»  
 وقد نطش الأسلاف إلى هذه المفارقة فأوجدوا عيارا يحتكمون إليه وقد أسماه  
 القاضي الخرجاني «اللفظ الأوسط» وهو عنده ما ارتفع عن الشافط السوقي وانحط  
 عن البدوي الحوشي<sup>(64)</sup> ولعل هذا اللفظ الأوسط باعتباره معادلة دقيقة عسيرة  
 يجعل الشعر المحدث محكوما بالتردد المستمر بين عيين في لغة الشعر - عيب  
 التكلف وعيب «الطبع الحصري» فيضيق فضاء الإحادة أمامه بالضرورة لأنه  
 مطالب بالأ يتكلم لغته ولا لغة أجداده - فيراد منه أن يكون صريح السب  
 الشعري وأن يقطع في اللحظة نفسها ما - يجعله مشامها للآب! ولذلك يحكم  
 الطوق عليه وينفى شعره عرصة لاستجدادة القراء له أو استهجانهم مع غياب

(57) نفسه ص 73 وقد ذكر النقاد أمثلة عديدة من شعر أبي تمام بالخصوص أشار الأمدي إلى بعضها  
 في المأزاة ومنها قوله [من السبط]  
 أفتيس أفتيس حاة إلى من  
 يذكر القاضي الخرجاني في الوساطة قوله [من السبط]  
 عشواء نالمة على دهايبها (ص 73)

(58) الصولي أخبار أبي تمام 17  
 (59) قد يعود هذا التشدد إلى اختلاف تعريف حوشي الكلام عبد الأمدي عن تعريفه الذي أورده عند  
 القاضي الخرجاني بقول الأمدي معرفا حوشي الكلام وهو الذي لا يتكرر في كلام العرب كثيرا فاداد ورد  
 ورد مستهجاء (المأزاة - ص 24)  
 (60) المأزاة ص 268  
 (61) القاضي الخرجاني الوساطة ص 19  
 (62) القاضي الخرجاني الوساطة ص 24

اللفظ والتعبير القديم - إنه شعر مشكل من جهة جديدة - مشكل من جهة  
 صلتة بالمعرب ومشكل من جهة بنية ومشكل من جهة قراءته وتفسيره.

### ب - مخالفة سنة النظم

وقد عاب النقاد على الشعر المحدث وعلى أبي تمام بالخصوص طواهر عديدة  
 مثل المعاطلة في الكلام والفصح في النحس والكراهة في الطباق والتفاد في  
 النظم - وهي طواهر تعود كلها إلى العلاقات التي تقوم بين الألفاظ في بنية البيت  
 لذلك اعتبرناها متدرجة ضمن سنة النظم.

ويبدو أن «المعاطلة» هي أصل العيوب في النظم إذ تخالف بابا من أبواب  
 العمود الذي يتحدد فيه مقياس «مشاكله اللفظ للمعنى» فالمعاطلة كما يعرفها  
 الأمدي «أن يداخل الشاعر لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تحاسنها وإن احتل  
 المعنى بعض الاحتلال»<sup>(65)</sup> وقد تنطش الأمدي إلى أن تعريفه يكاد يطاق مبدأ  
 أحد الكلام بعصه برفاق بعض<sup>(66)</sup> فأورد الاعتراض على لسان أصحاب أبي  
 تمام لكنه مبر بدكاء مفروط بين المعاطلة ومشاكله اللفظ للمعنى إذ الفرق بينهما  
 أن المعاطلة اعتناء مشرف فيه باللفظ مع الإخلال بالمعنى في حين أن المشكلة  
 التزام بوضع الألفاظ في مواضعها حتى تؤدي المعنى<sup>(67)</sup>  
 ولعل الإشكال كامن في الحقيقة في هذه العلاقة التي يقيمها النقد القديم  
 بين اللفظ والمعنى فالترتيب الذي تكون عليه الألفاظ يطابق - عندهم - الترتيب  
 الذي تكون عليه المعاني لبلوغ الجودة حتى لكأن قوانين التركيب يجب أن تحكمها  
 قوانين المعاني السابقة له فيكون اللفظ معينا للمعنى والعلامة مفصحة عن الدلالة  
 في حين أن الشعر المحدث على حد ما لاحظ القدماء يخل بتلك العلاقة ولا يأبه  
 للمطابقة بين نظامي المعنى واللفظ بل يعجل إلى الاحتفاء باللفظ وإن أضر ذلك

(63) الأمدي المأزاة ص 259 ويذكر أمثلة كثيرة من المعاطلة في شعر أبي تمام منها قوله [من السبط]  
 حسان الضفء أبح حان الترمسان أبحا  
 وقوله [من الكامل]  
 يا يوم سيرة يسوم لهوى لهوى  
 (64) يقول الأمدي في القسم الأول من تعريف المعاطلة «هي شدة تعليق الشاعر اللفاظ البيت بعضها  
 ببعض» (المأزاة ص 159)  
 (65) راجع المأزاة ص 262



الاحتمال بالمعنى والخوف - كل القوف - عندهم هو من أن يلحق هذا الشعر  
من التفتة إلى الإحالة والمعوص علاوة على التصريح والتكليف فثبت التفتة  
في الوحي التقديري العربي ترديدا وتسييفا وإنما هي إثارة وتعبير  
واستيعاب هذا الحقل الغامض من نظامي اللفظ والمعنى وتلك العناية الفائقة  
بالتصديق وجود طاهر في المطابقة والتجسس

ولا تقتصر مخالفة سنة النظم على التعمق المؤدى إلى المعاطفة على رنيط  
ارتباطا متينا بعدم توحي الترتيب الضحيح للكلام حتى يؤلف ما يطابقه من  
المعاني. ووجود هذا الاختلال كتبه يكتفي في هذا السياق بذكر مثال على الحذف  
حذف بعض عناصر الجملة حذفاً - بحذف الكلام عن وجهه - وعنه ما أورده

القاضي الخرجاني من شعر أبي تمام في قوله [من السبط]  
يدي لمن شاء وهن لم يذق جرعا من راحتك يدي ما الصا والعتل  
وعلق على هذا البيت معتبرا أن المقصود من البيت «يدي لمن شاء وهن إن  
كان لم يذق - فأحل بذلك بالنظم إذ حذف حرف الشرط - إن - والتأنيح -  
كان - من المركب الاسادي المتعلق بحرف الشرط «فأفسد الترتيب»<sup>(66)</sup> إفسادا  
غيب المعنى ودعا إلى إجهاد الفكر وإحالة في البيت لفهم المقصود منه ولعل هذا  
المطعن يعود إلى ما كنا لا حظناه حول العلاقة التي يفترضها الوعي التقديري بين  
الدلالة والتركيب

### ج - مخالفة سنة المعنى

لما كان شرف المعنى عبارة دالة على ابتكار المعاني من جهة ومطابقة المعنى  
للمقام من جهة أخرى، فإن أكثر ما كتب عن المحدثين كها وأهمه نوعا ويعني به ما  
تخرج في باب السرق كتب ليبرز أن الشعر المحدث يتكفى على أشعار الأولين  
ويستغنى عن الوصول إليها قيمة وجزالة وحسنا. غير أن الجدال التقديري اعتمد  
السرق في كثير من الأحيان للاطاحة بهذا الشاعر أو ذاك حتى أن صاحبي «الموازنة»  
و«الوساطة» مثلا كثيرا ما ناقشا تقولات بعض المصنفين في باب السرقات مثل  
مناقشة الأمدى لمهلل بن يموت في بعض العيوب التي ادّعاها على أبي نواس.

(66) سنعود إلى الطاهر بن في فقرة أخرى من هذا الفصل

(67) القاضي الخرجاني الوساطة ص 79

والألفاظ اللاشعاع أن اتفاقا يكاد يكون عامما بين النقاد على أن أهل العلم  
بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كثير مساوي. الشعراء وخاصة  
المشاهير<sup>(68)</sup> وإن كان الأمر المعنى على هذا النحو فإن يكمن وجه مخالفة سنة  
المعنى والخروج على عموم الشعر في هذا الباب

إن الإشارات المتكررة في كتب النقاد إلى عموم بعض شعر المحدثين  
وفوقهم في الإحالة ولطافتهم في استعمال بعض المعاني، وعدم التقاطع بينها وبين  
القصائد هي - ولا شك - مظاهر من مخالفة سنة المعنى، لأن مطلب الصحة  
والضوابط والوضوح يظل قائما بحكم إليه في تقويم الشعر المحدث. ولكن هذه  
الحواس مرتبطة بظاهرة أشمل سنعود إليها في مرحلة لاحقة من البحث. ويبقى  
حاجب الابتكار والسرق الأهم في نظرنا إذا ما تعلقت المهمة بالنظر في مدى تمسك  
الشعراء المتأخرين سنة المعنى.

شعر بدءا إلى أن السرق إشكالية أعمق من مجرد اتساع النهج المرسوم  
للمعنى أو مخالفته لأنها ملازمة لشرعية وجود الشعر المحدث أصلا.

تعتبر التجربة الشعرية الموسومة بالأحداث عن أزمة عميقة عاشها الشعراء  
وعثر عنها النقاد من خلال طرحهم للسرقات وقضاياها. وهذه الأزمة مردها نقاد  
المعاني! إذ لم يبق المتقدمون للشاعر المحدث - أو هكذا توهم النقاد والشعراء -  
معنى طريفا إلا استلهموه فأتسع رصيد المعاني المتداولة وصاق غير تواقم التجربة  
الابداعية العربية رصيد «المهملة» حتى أمسى الابتكار في عداد المستحيل إلا لمن  
أهمته «العبقريّة» و«الغداة» نورا يسيرا. فلم يبق للشاعر المتأخر إلا أن يعيد  
صهر المعاني القديمة وصوغها صوغا لا يقي من سالف الكلام إلا أن لا يكاد  
يلبس من فرط البراعة في إعادة السج.

ولا شك أن التفكير التقديري الحديث يرى في طرح القضية على هذا النحو  
شيئا من السداجة لأنه قائم على افتراض خطير تكون المعاني بمقتضاه متناهية  
واللفظ أداة موضحة لا أثر لها في المعنى.

(68) لن نهم في هذه الملاحظات بأساليب الاحد ولا تنوعه ولا بمواقف النقاد منه استحسانا  
واستهجانا رغم جدارة هذه المسألة بالدراسة التي تعيد النظر في مسلماتها وتضع إشكالياتها في إطار أهم  
هو إطار التناقض حتى يبين ما لأراء النقاد في باب علاقة النص بالتصويع السابقة له من أهمية وما تقف  
عنده من حدود لا تسمح البنية الذهنية القديمة بتحطيمها.



بيد أن هذا التصور على خلافه يدل على أن نقاد المعاني قريبة على التمثال  
السنة الشعرية، وعلاقتها على ذاتها العلاقة أصبحت معه كأعجز ما يكون على  
إدراك المسارات الجديدة التي يتخذها الابداع. إذ تحكمت العادة وشاع الرسم  
واستحالت تجربة الأسلاف سلطة إبداعية لا يؤدي التفكير في تجاوزها إلا إلى  
الأفراد من ملكوت الشعر، كما أن ترسيم خطها لا يؤدي إلا إلى محاكاتها محاكاة  
من تلعب فيها السحرة الأصل أبدأ  
ويقوم الناصح الذي أبداه النقاد في مجال السرفة وتقييمهم لها دليلاً - فيما  
تقدر - على وعيهم الخاد هذه المفارقة العجيبة. وإذا صغينا كلامهم من شواذب  
الجدال وحدنا أنهم يصنعون في الحقيقة آليات إنتاج النص المحدث أكثر مما يقومون  
بجذته أو قدمه. فليس تصنيفهم للسرقات إلى الأنواع التي ضبطوها إلا تصنيفها  
لمختلف الإخراءات التناسلية التي يتم بها تحويل النصوص السابقة إلى نص جديد  
تغذيه وتدوب فيه فتستوي كأنها جديدة. وليس تقويمهم للأخذ والحكم عليه  
بالجودة أو القبح إلا تقديرًا لقدرة الشاعر على توليد نص من نصوص وممدى حاجته  
في ذلك.

ومن هنا فإن إشكالية السرفة عندنا هي إشكالية إنتاج النص المحدث وقد  
فهمت شكل معكوس. ولكن الأمر الخطير الذي أدى إليه مثل هذا التفكير هو  
التخلي عن النظر في شعرية النص المحدث في حد ذاته والانكباب على صلتها  
بلحظة إنتاجه من زاوية تدخل النصوص. ولعل ذلك عائد إلى أن حضور السنة  
الشعرية، كان على درجة كبيرة من القوة إضافة إلى تلك المقارنة التي اندفع إليها  
النقد العربي الدفاعاً بين شعر المحدثين وشعر الأوائل. فأغشت الأبصار عن  
الابتكار لتؤكد بالمقارنة أتباع المتأخرين للمتقدمين وقصورهم عن بلوغ مرتبة  
الشرف التي بلغها القحول. فالشرف لا يكون إلا للسابق والفحولة انتهت بنقاد  
المعاني الشريفة.

## د - مخالفة سنة الصورة الشعرية

شملت مخالقات المحدثين لسنن عمود الشعر جوانبه كلها. وليس أقل هذه  
الجوانب حفظاً ولا حظراً الصورة الشعرية.  
وقد دارت جل العيوب التي ذكرها القدامى في هذا الباب على الاستعارة  
باعتبارها أبرز آلات الوصف. فاعتبروها في عملها خارجة على «مذاهب العرب»  
و«طرق الشعراء». من ذلك أن عدداً من الأبيات تواتر ذكره عندهم ووقفوا على

حمله من العيوب فيه تعري كلها صوري التاكيد. على أن تلك الصورة مخالفة للسنة  
واستلحقت الوصف بالقبح و«الرداءة» و«الجهانة»  
ونكس في هذا السياق بذكر بيت أبي تمام وتعليق الأمدى والخرجاني عليه  
يقول أبو تمام [من الطويل]:

رفيق حواشي الحلم لو أن حلمه تكفيتك ما ما ريت في أنه تزد  
ووجه الاستناد في هذا البيت أن الحلم لا يوصف بالرفقة وإنما يوصف ( - )  
بالعظم والرجحان والثقل والرزانة<sup>(69)</sup> وهذا التقابل الذي أقامه الأمدى بين ما  
وصف به أبو تمام الحلم وما كان عليه أن يصفه به، يستمد شرعيته من تجربة  
الشعراء المؤسسين للمعاني والقصور داخل السنة الشعرية. إذ عكس رأيه قائلاً:  
لأن ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية، والاسلام وصف الحلم  
بالرفقة<sup>(70)</sup> ويحكم هذا المدأ في قراءة بيت أبي تمام الموقف الذي أبداه الخرجاني  
من هذا البيت نفسه إذ اعتبر أن «البرد لا يوصف بالرفقة وإنما يوصف بالصفاقة  
والدقة»<sup>(71)</sup>

وما يدعو إلى التعجب في مواقف النقاد من هذه البيت بالذات أنهم أقروا  
في الوقت نفسه بالملم أبي تمام بمذاهب العرب ولكنه يتعمد الخروج عليها اختياراً  
لامكانيات أخرى في اللغة واختراقاً لما استقر في الأوهام ونسجاً للمعادن في الإنتاج  
الأدبي وتقبله. فهو «لا يجهل - حسب الأمدى - هذا من أمر الحلم ويعلم أن  
الشعراء إليه تقصد وإياه تعتمد ولعله قد أورد مثله ولكنه يريد أن يتدفع فيقع في  
الخطأ»<sup>(72)</sup>

ولكن العجب سرعان ما يزول إذا علمنا أن العيار في كل ذلك ليس هو  
نية التجديد مهما خلصت وارتباد المجهول على خطورته ورغبة الابتداع مهما

(69) الأمدى الموازنة ص 125

(70) الأمدى الموازنة ص 124/125 وقد نسب الكلام إلى أبي العباس ومنها يكن من أمر فهو  
يطلق من مفهوم محدد للاستعارة إذ يقول «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو  
يدابه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حبيسة للغة بالشيء»  
الذي استعيرت له ملائمة لمعناه (ص 284)

(71) الخرجاني الوساطة ص 78

(72) الأمدى الموازنة ص 234 (التفسير من عندنا)



استطرفت ولا الخوص على اتباع طرائق العرب في التصوير كما يورهم طاهر القول، بل العبار - فيما نقدر - هو مدى مطابقة الصورة للصواب - فبعد أن يجلى الأمدي بعض الآيات يصل إلى نتيجة لا تخلو من قيمة إذ يعتبر أنها تنصت - استعارات في غاية الفاتحة والمجانة والبعد عن الصواب<sup>(٢٤)</sup> ومأتى هذا الخطأ في التفسير يعود إلى أن الاستعارة - مفهومها وإجراء عند القدامى - يتوغل بها لوجه من وجوه الشئ أو المناسبة - كما رأينا - حتى تؤدي المعنى وتزيده وضوحاً، فإن خرج بها المدح إلى قصاء غير مألوف بحيث الحيرة، حيرة الفهم، وكان الأعراب والأعماص دائماً لاركان الوضوح والفائدة.

\*\*\*

بين لنا استقراؤنا لبعض ما قيل عن الشعر المحدث عموماً وعن أبي تمام خصوصاً أن مظاهر الخروج على عمود الشعر طالت سنه كلها لفظاً ونظماً ومعنى وصورة، فبدأ الشعر المحدث بذلك تأسيساً للمط في القول الشعري مختلف - كل الاختلاف - عما ألفته الذائفة العربية، وعما استقر في الشعرية العربية، وعن الأفق الذي يحدد الانتظار الخيالي للقارئ.

ولش حاربنا النقاد في مواقفهم - على سبيل توضيحها وبيان آرائهم في حدة ذاتها - فاسلم لعقل عن حقيقة أخرى وردت عندهم أيضاً - فقد اعترفوا أن مثل تلك الألوان من الخروج موجودة في شعر الأعراب والقدامى!

فإذا أخذنا كتاب «الوساطة» مثلاً ألفها القاضي الجرجاني يعتقدو للشعراء المحدثين بأن ما عدّ خروجاً منهم على النواميس ليس إلا أخطاء لا يسلم منها شاعر وإن كان من الفحول يقول «دونك هذه الدواوين الجاهلية والاسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة سلم منها بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه إمّا في لفظه ونظمه أو ترتيبه وتقسيمه أو معناه أو إعرابه؟ ولو لا أن أهل الجاهلية حدّوا بالتقدم واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مستزلة ومردودة متعبة لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم ونفى الظنة عنهم فذهبت خواطرهم في الدب عنهم كل مذهب وفامت في

(٢٤) الأمدي المأزلة من ٢٢٤

الاحتجاج لهم كل مقام - ثم طفق يقدم الشاهد والدليل على قوله مبرراً «أعاليق الشعراء» في جوانب مختلفة من صناعة الشعر<sup>(٢٥)</sup>.

إن هذه الملاحظة تؤدي بنا إلى فرضيتين، وإمّا أن يكون ما ذكر عن خروج الشعر المحدث على العمود مجرد أخطاء لا يسلم منها قائل وبالتالي فهي ليست سمة مميزة لخصائص المحدثين ومن ثمة يكون الشعر المحدث تحديداً زمنياً لا نوعياً فبرى إلى التجربة الشعرية العربية على أنها تواصل لا انقطاع فيه وسنة لم تعرف السج، وإمّا أن يكون ما عدّ مرفوعاً مجرد حجاج أملاها مقام الحدال لتخطئة طائفة من الشعراء والخط من شعرهم.

ولكننا نعتقد أن ما يحفه ذلك الطابع الحدائي السافر هو إحساس ملتس بشاة شعرية جديدة وأفق انتظار جديد جاء تحديدها بالخلف (أي بما ليس هو شعراً احتكاماً إلى عمود الشعر)، وإن وجدنا من الاشارات ما يسر لنا رسم معالم الطريق التي سلكها المحدثون واختباراتهم الخيالية. لذلك فحين إلى الفرضية الشافية أمل لأن الحدال - مهما كان تعتقه وتعليله بين مستويات التحليل - لينم عن مشكلة ما عادة ما يعبر عنها بطريقة قليلة النفع ولكنها دالة.

## 2 - «شعرية» الشعر المحدث

إن الحديث عن خصائص الشعر المحدث الجامعة لا يمكن أن يكون - فيما نقدر - إلا بتطبيق التصوص، وإدانة النظر في أساليبها وطرائقها في الأداء، لكن حدود بحثنا من جهة واختياراتنا المنهجية من جهة أخرى تدفعنا إلى اتخاذ مسلك آخر موصل إلى نتائج يمكن أن يطعن إليها الباحث اطمئناناً كبيراً، فيما لاحظته النقد سلباً أو إيجاباً هو عندما علامة على وجود سؤال جمالي طرحه النص خارج على الأسئلة التي وقعت الاجابة عليها تاريخياً.

وبالنظر فيما نواتر في بعض المساحات التي عقدها الأمدي بين أصحاب أبي تمام وأصحاب البحري، أو نواتر في الملاحظات التي قدمها القاضي الجرجاني أو الصولي تبين لنا أن الشعر المحدث طرح على قراء عصره سؤالين أساسيين:

(٢٥) القاضي الجرجاني - الوساطة من ٤

(٢٦) نفسه من ص ١٥/٤



أولها سؤال البدع وتبنيها سؤال العمود ولكل سؤال قصائده  
ولكن هذين السؤالين ما كان لطرحهما الشعر المحدث لم لا توجد عائلتين  
حظيرتين أحدهما تغير الشاعر علاقته بالآثار السابقة، والآخر إعادة النظر في  
الصلة بين الكلام الشعري والكلام العادي. وهذان العاملان هما محطاة الأسس  
التي قام عليها التعبير الجمالي ومنه تغير الفن الانتظار

## أ - أسس التحول الجمالي

يسر لنا استقوار التجربة الجمالية على النحو الذي وصفناه في عمود الشعر  
فهم عن التحول أو حدوده  
ولعل أول أساس من أسس التحول قطع الشعراء لحبل الوفاء الرأبض بينهم  
وبين تجربة أسلافهم. فقد أحسوا بأن سبب القول الشعري القديم قد استنفدت  
طاقاتها الجمالية، وتخرجت إلى حد يجعل الكتابة استساحا فاسدا لا كشفًا حقيقيًا  
هذا انفك انفك الشعر المحدث وخصومه على أن الشاعر المحدث «يعمل المعالي  
ويجترعها ويسمى على نفسه فيها»<sup>(77)</sup> نافيًا بذلك - ولو جزئيًا - المرجعية الجمالية  
السابقة سالكًا من الشلل بكرها حتى قال إسحاق الموصلي لأبي تمام: «يا فتى ما  
أشد ما تشكى، على نفسك يعني أنه لا يسلك مسلك الشعراء قبله وإنما يستضي  
من نفسه»<sup>(78)</sup>

إنها الحياة الخلاقة التي تنفي الأصول والبدائيات لتخلق زما شعريًا  
جديدًا، يتعدى فيه الشعر من قلب الشاعر لا من فلوب الأسلاف<sup>(79)</sup> ويستخرج  
معانيه من منحهم المهارة والصناعة لا من المحفوظ المستقر في قاع الذاكرة. كذلك  
اعتبر القاضي الخرجاني - متبعًا السنة الشعرية - أن «حاجة المحدث إلى الرواية  
أسس ووجدته» أي كثرة الحفظ أفقر<sup>(80)</sup> وقد كانت العرب تروي  
وتحفظ<sup>(81)</sup>

(77) الصولي أخبار أبي تمام ص 33 وأحدث فيها عن أبي تمام [الشعر من عندنا]

(78) المزدك الموضح ص 502

(79) يقول الكندي عن أبي تمام «هذا الفن قبل العصر لأنه ينبت من قلبه» ابن رجب العمدة  
ص 137 وعند المزدك الموضح، ص 502 «هذا رجل يموت قبل حبه لأنه حمل على كياته بالفكر»

(80) القاضي الخرجاني الوساطة ص 15/16

ولما لم يعم أن أساس التحول الأول القطع التام مع السنة الشعرية،  
ولكننا نرى في أول شروط سمح يظهر الشعر المحدث - حسب صريح قول النقاد  
القدامى - إنما هو مراجعة الشعراء لعلاقتهم بالمدونة الموروثة لتخطي ما مثله «نقاد  
المعالي» من عالم أمام الابداع

ويكمن الشرط الثاني من شروط التحول الجمالي - حسب ملاحظات  
القدامى أيضا - في النظر إلى لغة الشعر وصلتها بواقعها

فمن إشاراتهم ما يوحي بأن الوضع اللغوي في فترة المحدثين ما عاد الوضع  
الذي نشأت فيه السنة الشعرية، إذ وقع تاريخيًا صرب من الشاعر الشديد بين لغة  
الأعراب والقدامى ولغة العصور اللاحقة. وهو ليس تناقضًا بين وضعيتين لغويتين  
فحسب بل بين رؤيتين للكون أيضا. فقد أمسى شائعًا اليوم أن تسمية الأشياء  
لا تخرج عن سبق تتشبه به اللغة الكون وتقاومه هذا يمكننا أن نتصور تحولًا عميقًا  
في فهم الصلة القائمة بين «الكلام السائر» الدارج «والكلام السامي» «الشريف»  
حدث زمن المحدثين وأما بالقطيعة والتبدل. ويعني ذلك أن «عيار الشعرية» ما  
عاد هو هو وأن المحدثين وجدوا أنفسهم محيرين على تحمل عبء زملائهم  
والاضطرار بدور التعبير عن أشياء عالمهم بلغة عصرهم أي برؤيتهم هم للكون  
والظواهر ولذلك اعتبر الصولي أن شعر المحدثين «أشبه بالزمان والناس له أكثر  
استعمالًا في محاسنهم وكثمتهم ومثلهم ومطالبتهم»<sup>(82)</sup>

وقد استتبع هذا التحول اللغوي تحولًا جماليًا بما أنه يتصل بكيفية ممارسة  
اللغة واستغلال طاقاتها الرمزية. وهو ما دفع بعض خصوم الشعر المحدث إلى  
اعتبار هذا النمط من الكتابة بعيد الصلة بالقرن الشعري فقرّبوا بينه وبين النثر  
إخراجًا له من دنيا الشعر. يقول دعل عن أبي تمام «ما جعله الله من الشعراء بل  
شعره بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالشعر»<sup>(83)</sup>

(81) الصولي أخبار أبي تمام ص 16 ويحدث هذا الرأي عدد من النقاد الذين كانوا منسوبة المحدثين

أد يقول ابن المعتز مثلاً وقد توفي قبل الصولي سنة 296 هـ [والصولي من رواة شعر ابن المعتز]

والذي يستعمل في زمانها هو شعر المحدثين وأحاديثهم. ابن المعتز - طبقات الشعراء: فتح عبد  
الستار أحمد فراج القاهرة، دار المعارف، 1981 ط 4 ص 86

(82) الأمل في المرونة ص 2 والطريف أن اتهام كل شعر جديد بالنثر ظاهرة تدور عاتقه إذ من المعلوم  
أن الكلاسيكيين من الشعراء والنقاد ما زالوا يهتمون إلى اليوم ما سمي به الشعر الحر بالنثرية وليس  
ذلك من باب العتب بل إن العيار المحدث للفرق بين الكلام العادي والكلام الفني مختلف



ويقوم هذا الزاى دليلا على أن النور والظلمة لم يكونا المحدثين الأولين  
لشعر بل المعول فيه على كيفية تصريف القول وإخراجها - فمكاشفة الشعرية - في  
تصورها الأسلاف - في غير البنية الشكلية الظاهرة  
والمهم فيما سبق أن صيغة تعاطي اللغة هي التي مثلت الأساس الثابت  
للتحول الجمالي وهي صيغة ستؤدي إلى إتمام المحدثين بالبديع والعمود.

## ب - سؤال البديع

يعني بالبديع في هذا السياق كل الوسائل التي يصطنعها الشاعر المحدث  
«لتزيين» كلامه لفظا ومعنى وقد حثنا النقاد مشقة تعقبها في مطالعتها إذ استخرجوا  
نماذج منها لنقدها.

ويسدو من ملاحظاتهم أن مدار مشكلة الشعر المحدث على البديع،  
استعارة ومطابقة وتخييل - ويعبر - فيما نرى - أن بحث فيما جعل الشعر المحدث  
محدثا دون الانتباه إلى أن البديع هو مركز الثقل في المعركة النقدية.

ولعل هذه الأهمية التي يكسبها البديع هي التي دفعت القاضي الجرجاني  
إلى تبديل الحد الذي وضعه لعمود الشعر في «وساطته» بفقرة توضيحية دالة على  
بداية انفصال الشعر المحدث عن عمود الشعر وتشكيله لعيارات أخرى في الانحياز  
والتمثل الأدبيين إذ «لم تكن [العرب] تعان بالتحجيس والمطابقة ولا تحفل بالانداج  
والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»<sup>(83)</sup>

ويبدو أن ما كانت العرب تعتبره فصيلة لا يتقوم بها الشعر الحق أمسى مع  
المحدثين عمدة القول والغاية التي يتسابق إليها المبدعون.

فمن ألفت انتباه النقاد أن الشعراء المتأخرين بنوا أكثر أشعارهم على  
التحجيس في حين أن شعر الأوائل خال أو يكاد من هذا الأسلوب يقول الأمدي  
«فسرنا خلا ديوان الشاعر المكثّر منه (أي التحجيس) فلا نرى فيه لفظة  
واحدة»<sup>(84)</sup> وكذا قالوا في المطابقة والاستعارة، وقد لخص ذلك الصولي عند

(83) الفصوة وعمود الشعر عنده ما ذكره قبل هذا الأستاذ «وكانت العرب أبا تعاضد بين الشعراء  
في الحديث وأحسن المعنى وصحة وجراة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه من وصف وصفت  
وشه فقارب وبدد فأمر ولم تكثرت سواثر أمثاله وشوارد أبياته» [الوساطة ص 43/44] ولعل ذلك  
الاستدراك الذي انتبه في الشئ مناه حاجة الجرجاني إلى بيان خروج المحدثين عن عمود الشعر.  
(84) الأمدي الموقرة ص 248

حديثه عن البديع في شعر أبي تمام فقال «قد كان الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في  
البيت والبيت من القصيدة فيعتد بذلك لهم من أجل الاحسان وأبو تمام أخذ  
بمسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره»<sup>(85)</sup>

يقتضي من هذه الملاحظة التي أبدتها الصولي أمور:  
أولها أن المحدثين لم يخلقوا البديع اختلافا وإنما هم وجدوه في أشعار  
الأولين، وقد أكد الأمدي مثلا أنه موجود في أشعار الجاهليين وفي القرآن وقدم  
على ذلك الشاهد والحجة وأكد على حق أن «شأرا وأبا نواس ومسلم بن الوليد  
ومن قبلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثير في أشعارهم فعرف في زمانهم ثم  
إن الطائي تفرغ فيه وأكثر منه»<sup>(86)</sup>

ويدل كل ما سبقناه على أن الشعر المحدث نخرج من عمود الشعر وعليه  
فقد تلفظ المحدثون ما كان مهمشا في شعر السابقين دافعين به إلى أقاصي هامشية  
ليقوم بداته شعرا له خصائص وسمات يخالف بها الأصول التي ينحدر منها  
وشايتها أن محاولة تأصيل الشعر المحدث في المدونة الشعرية القديمة قد  
أدت لأسباب حدالية - ولا شك - إلى حصر الاختلاف في جانب كمي.

فالتحجيس موجود في النصوص التأسيسية ولكنه لدى المحدثين أكثر، والمطابقة  
يقف عليها المرء في أشعار الأعراب ولكنها أشد شيوعا في نصوص المحدثين  
والاستعارة قليلة الوجود في شعر القدامى ولكنها أُمست عند الخلف مولد الشعر  
يقول الأمدي «رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار  
القدامى ( . . . ) فاحتذاها ( . . . ) واستكثر منها»<sup>(87)</sup>

وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل: هل الفارق بين السنته الشعرية والنصوص  
الخارجة عليها - وإن جارينا القدامى في أنه كمي - كامن في جانب تقني محض  
كتزيين القصيدة بالآيات القائمة على البديع أم أنه اختلاف في التصور للفعل  
الإبداعي عموما باعتباره فعلا استعاريا شاملا؟

وهما يكن من أمر هذا التصور فإن تركيز المحدثين على البديع مروق  
بالفعل عن عمود الشعر لأنه يفتقر لمفهوم المعنى المصيب الواضح ولبدا اللفظ  
الذي يكتفي بتزيين المعنى

(85) الصولي أخبار أبي تمام ص 38 [التفسير من عندنا]

(86) الأمدي الموقرة ص 28

(87) الأمدي الموقرة ص 240







بالمعنى الذي سبق إليه الأسلاف وهي مفتوحة - في الآن نفسه - باصطناع المحدثين  
البديع وبراعتهم في رحرمة اللفظ وتجميل المعنى. فكان ما عذبه القدامى تأويلها هو  
مصدر الإمتاع الشعري. فقد كبح حماسة لفترة طويلة داخل السنة الشعرية ثم  
انطلق فوراً عنها مع المحدثين. فوجد النقاد أنفسهم أمام «استنها» البديع في  
تناوهم له دون «استحادته» إلا فيها قل وندر. ولكن سيطرة البديع لم تكن لغاية  
الاكتفاء بوظيفة التوشيح بل قلبت معادلات «النظرية الشعرية» أصلاً وأوجدت  
طاهرة خطيرة هي «الإحالة» والقطع أسباب الفهم بين القاري والمبدع «فأبو تمام  
(مثلاً) لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عذبة أبيات يكون فيها محطك أو محلاً من  
العرض عادلاً أو مستعيراً استعارة قبيحة أو مفسداً للمعنى الذي يقصده بطلب  
الطباق والتجنيس (١٠٠) حتى لا يفهم ولا يوجد له مخرج» (١٠١)

هذا يفهم عذبة التحامل على البديع، فهو مصدر التداد ولكنه مولد للنسب  
والغموض. وبين مقتضيات المثعة والحاجة إلى الفهم احتلت المعادلات وتعمقت  
الإشكال بأن وضعت نظرية البيان موضع تساؤل مؤد حتماً إلى إعادة التفكير في  
مفهوم الشعر ووظيفته. هل هو إيهام وإفادة أم إمتاع واستلذاذ؟ هل هو قول  
خاضع لنية الضوابع والمنظر أم هو محال للتخييل يذهب فيه الشاعر بالمعاني كل  
مذهب ويسرع بها كل مترع؟ وأين تنتهي حقوق الذات المنحيلة والنظر التحليلي  
لتبدأ حقوق القاري؟

### ج - سؤال الغموض

يكاد الإجماع يحصل بين النقاد على أن شعر المحدثين غلق لا يفهم  
ويصدر موقفهم هذا عن تصور مبدئي لشدة ما غمروا عنه في كتاباتهم. فالشعر  
عندهم لا بد أن يحوي قريب المأثني مكشوف المعنى.

ولئن كان الغموض نتيجة منطقية لاصطناع المحدثين البديع واختلافهم  
باللفظ وإغرابهم في الاستعارة فإن الأسلاف ربطوا البديع بالصنعة والوضوح  
بالطبع. فالشاعر المحدث صانع قبل كل شيء تقوم كتابته على المهارة والذرية  
والعلم. لذلك ارتبط الطبع في التفكير النقدي القديم بمشبعي العمود وارتبطت  
الصنعة بالمبارزين عليه. وقد كان العلم بالشعر حجة مزدوجة الوظيفية في

(٩٨) الأمدي الموارنة ص ٤٨ (السطير من عدنا)

استجابات المعقودة حول الشعر المحدث، إذ اعتبرها حصوم أبي تمام ادعاء وتكلفاً  
جعلاه «يتعمد أن يبدل في شعره على علمه باللغة ويكلام العرب فيعمد لإدخال  
الفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره» (٩٩). واعتبرها أصحابه أمانة فصل  
وعنوان مزية إذ «الشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم» (١٠٠)

ويبدو أن مدار التحال لم يكن على العلم بالشعر في حد ذاته أو الطبع  
وعفو البديهة بل على ما تزوون إليه المعرفة والصنعة من تعميق للفصيدة وتليس  
للمعنى. وأية ذلك أن الأمدي سبب أبا تمام «إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما  
يورد مما يحتاج إلى استبطاء وشرح واستخراج وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب  
الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام» (١٠١). وهذا ما جعل شعره مختلفاً  
عن شعر الأوائل مقارناً للعمود الشعر جازحاً على سميت أهل العربية.

ولا يفصل هذا الخروج في سنة الكتابة عن قفا الورقة أي الخروج عن سنة  
القراءة. فقد انقطعت أسباب الوصل بين نوع من القراء وبين الشعر المحدث  
حتى جاء رجالات إلى أبي تمام وسألاه «لم تقول ما لا يفهم فقال لم لا تفهم ما  
يقال» (١٠٢). ورغم طابع التفسير الذي تضمنه هذا الخبر فإنه يخفي في نظرنا حقيقة  
المشكلة التي يطرحها الشعر المحدث. إنها مشكلة قراءة. فقد تبدل رسم الكتابة  
وظلت عادات القراءة ثابتة. وهو صراع بين أفق انتظار موجود مألوف وأفق انتظار  
حديث يستدعي النص ولا يحجب أ

ولسنا لنلقي على قراء الشعر المحدث مسؤولية تعطل الفهم لأن ما يستشعره  
القاري من عجز عن فك ما الغلق من المعاني إنما هو إجابة بالسلب على سؤال  
طرحه النص وعلى حوافز جمالية غرسها المبدع فيه فلم تلق عند المستقبل غير الصدم  
والقفور. فأبو تمام كان «يعووض على المعاني ولا يريد أن يعطل بيتاً من كلام  
مستعلق» (١٠٣) ويحتل المعاني الغامضة ويقصد «الأغراض الخفية» (١٠٤)،

(٩٧) الأمدي الموارنة ص ٢٩

(٩٨) نفسه ص ٢٨

(٩٩) نفسه ص ١٥ (السطير من عدنا)

(١٠٠) نفسه ص ٢٣ وأورد المرباني القول مع شيء من الاختلاف بقوله «قال له رجل يا أبا تمام لم لا

تقول من الشعر ما لا يعرف فقال وانت لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟ (المرباني الموشح ص ٤٨٩)

(١٠١) المرباني الموشح ص ٤٧٩

(١٠٢) القاضي الجرجاني الوساطة ص ١٩



فأدى به «توغير اللفظ» وتعميق المعنى « على حدّ عبارة المروفي (103) »  
 «وجه يفرق معها» إعرافاً مستجيلاً في العقول (104) «من شذّبتا عرضة على  
 المحاد» (105)

وليس يخفى أنّ هذا المذهب في الكتابة لا يقوم على ساق دائسة إلى الطريقة  
 القديمة القديمة بما أنّه منافي لمبدأ المعنى المكتشف الذي يقف عليه الفارابي من  
 مظاهر اللفظ والبحث عن المعاني السدّاق يفترض كذا الزّوّة وإعمال العقل  
 لاحتلاها تماماً حتى في الوجود من علاقات بين الأشياء. هذا فهو يحتاج إلى قارئ  
 وعوّاض « على المعاني فاعمل في استدراجها من مقلتها لا يتطهرها تلك عبارة  
 مكتشفة فصار بذلك ما أتى به المحدثون «لا يعلم لمرصه ( ) إلا مع الكد  
 والفكر وطول التأمل» بل إنّ بعضه «لا يعرف معناه إلا بالعقل والحس» (106)  
 فكما بيّ النصّ على اللبس والشّركة فإنّ فهمه ما عاد أحداثاً بل متعدداً مؤنس  
 على الاحتمال والتّرجيح أي الذهاب فيه بقدر ما لحتمل محتملات اللّغة الفصحى إلى  
 حدّ الاختلاف اختلافاً مائتاً حمل الكلام على محامل من المحاد كثيرة تصبّح كنه  
 بما أنّ النصّ لا يقدم معرفة ببقية بل مشروع معرفة يساهم فيه الشّغل عقده  
 وفكره.

فما عادت القراءة: قراءة الشعر المحدث عملية مريحة بل ممارسة ذهنية عسيرة  
 تتطلب جهاداً وإجهاداً وعتلاً لا يقلّ حدة عن عتت الكتابة وجهاد المادع في بحثه  
 الشّذّوب عن لغة يقول بها الوجود ينحتها من قلبه ولا يستدكرها من الرّصيد  
 الشعريّ المستقر. وقد تقطّن القدامى إلى هذا واعتبروا أنّ الشعر المحدث «لا  
 يصل إلى القلب إلّا بعد إتعاب الفكر وكذا الخاطر فإنّ ظفر به فذلك من بعد  
 العناء والمشقة» (107)

ويطرح الشعر المحدث - إذ يسقط سؤال الغموض - قضيتين أساسيتين:  
 الأولى هي تخطي المفهوم السائد للشعر والثّانية هي البحث عن قارئ قادر على  
 تجاوز سنة القراءة.

- (103) المروفي مقدمة ديوان الخيام ص 4  
 (104) المروفي الموضع ص 438  
 (105) غصه ص 499  
 (106) الأمدي الموازنة ص 125  
 (107) القاضي المرحاني الوساطة ص 19

لقد فهم معارضو الشعر المحدث وأصدار القصيدة الأولى بطريقة مضطربة  
 ولكنها دالة إذ اعتدوا أنّ دأباً تمام أتى في شعره بمعان فلسفية والفاظ غريبة فإذا  
 سمع شعره الأعرابي لم يلمحه (108). وقد أورد الأمدي هذه الملاحظة مؤثّر على  
 الأقل مرة على لسان أصحاب السخري والثّانية على لسان أصحاب أبي تمام وهي  
 جديرة بالاعتناء. فالأعرابي هو المخرج الشعر أبي تمام من مجال الإقحام والوصوح  
 والمقصود بالأعرابي هنا الأعرابي على وجه الحقيقة والأعرابي تحوُّراً أي من ترسخت  
 في وجهه معايير الذوق القديمة في لقبيل التصوُّص وتقويمها. وبمعنى ذلك من ناحية  
 حيالية تضارب الخطابات التقدي السائد مع الحيالية التي يؤنسها الشعر المحدث،  
 فيحصل بحمل القديم ثمة بعد ذلك على قائله موسوماً بالفساد والإحالة والمروفي.  
 أمّا ما وسم به الشعر المحدث من إغراب وفلسفة فهو آدمى إلى الاهتمام  
 والانباء. ولا يخفى ما يثيره هذا «الانتهام» من حيرة إذا ما رما تفحص فحواء وتبين  
 مدى وحدته بالاحتكام إلى التصوُّص الشعريّة ذاتها. فمثلاً لا شكّ فيه أنّ الشعر  
 المحدث حتى لدى القدماء قول شعريّ أساساً وإنّ كاتب بعضهم لا أثر لمقولات  
 الفلسفة ومصطلحاتها ومفاهيمها فيه.

نحتاج في فهم هذا الاندفاع إلى التذكير بأنّ الفلسفة في الثقافة العربيّة  
 الكلاسيكية كثيراً ما كانت تقابل الشريعة. ويقوم هذا التّقابل فيما تقدّر على  
 الاختلاف بينهما في التّطلّقات المعرفيّة والرّؤية للعالم التي يقرضها كلاهما. وقد قام  
 التّقابل أيضاً بين المعرفة التي يعرضها الشعر والمعرفة التي تقدّمها الشريعة إلى أنّ  
 أقرّ النقاد أنّ «الذين سمعوا عن الشعر» (109) وإذا نظرنا إلى الرّابط بين هياكل  
 التعبير هذه والمتميز بينهما في أنّ واحد وجدنا أنّ كلا من الشعر والفلسفة والشريعة  
 نشاط تأويليّ للوجود يتحدّد علاقة ما بالكون اعتماداً على لغة حاضرة. فالفلسفة  
 نشاط ذهنيّ يختلف من جهة تصوّره للكون عن موروث العرب الفكرية قبل نزول  
 الوحي (أي شعرهم وأمناهم) ويختلف عن الوحي ذاته.

ويحتاج الرّبط بين الفلسفة والشعر المحدث إلى إشارة أخرى حتّى نبيّن  
 أصله وأبعاده. فقد كان شعر القدامى مصدر معرفة فهو ديوانهم وجمع علمهم  
 ومورد نظرهم إلى الوجود كما عبّر عن ذلك ابن رشيق في عبارة له شائعة (110) حتّى

- (108) الأمدي الموازنة ص 27  
 (109) القاضي المرحاني الوساطة ص 64  
 (110) ابن رشيق العمدة ص 65



إنَّ الجاحظ ينكس، على أشعار العرب نرد أقوال «صاحب النظر» (أي الرظي) من خلاف كلامه في هذه المسألة أو تلك من مسائل الحيوان بل إنَّ العرب ولشعرهم وتصوُّرهم، يقولون مثلاً عند الحديث عن العقاب «هذا قول صاصر» ينظر في عنق العقاب وجفاتها بأولادها لما أشعار العرب فهي تدلُّ على خلل ذلك...<sup>(111)</sup>

وبناء على ما تقدم نفهم أنَّ رسم الشعر المحدث بالفلسفة قد يعود إلى صعوبة فهمه، وهي شبيهة بصعوبة فهم الفلسفة، ولكنه تعبير أيضاً عن احتياج المعرفة التي تقدمها هذا الضرب من الكتابة الشعرية عن المعرفة التي رتبها في القلوب شعر الأقدمين. وقد يعنى ذلك أنَّ الشعر المحدث يتجاوز في عمق التحسس والاستعارة والبيان والنس ليفتح مقارنة جديدة للوجود متبعة لمعارف معاصرة للمعارف التي أنشأها الأقدمون ونوا عليها نظرتهم إلى الكون والإنسان وعلى هذا النحو يرتبط سؤال العموص بالنظرة الجديدة التي كان المحدثون يلمسون ملامحها. إنها قضية علاقة اللغة بالكون، هل تكفي بوصف الظاهر ونقل المألوف أم تعوض مستكشفة كنه الأشياء والوشائج الخفية القائمة بينها؟ هل ترى الوجود واضحاً فتلقفه لتعكسه باعتباره مرجعاً أم تستكشف طاقاتها الكامنة فيها للفعل في الوجود وإعادة ترتيب أشيائه وفق منطق الإنسان كتاباً مشحولاً؟ لقد كان موقف الشعر المحدث في عمومه حاية لا تحلو من تحدٍّ عن فكرة أنَّ كل شيء قد قيل، فسعى إلى أن يبرز أنَّ هناك دقائق حافية ولطائف مدبنة فيما يبدو واضحاً وتحتاج إلى أن يقال فتتج عن ذلك ما اعتبره النقاد «تلعلاً» في التصعب»<sup>(112)</sup> «ويزوعاً في الإبداع»<sup>(113)</sup> «واعتسافاً»<sup>(114)</sup> «وتوعيراً للقط»<sup>(115)</sup> «وتعريضاً للمعنى» حتى لكانها ظواهر معزولة ونواح من الخطأ في الكتابة دون الالتئام إلى أن نكرَّرها في النصوص ونعاودها جعلها سمة مفيدة تنبئ، شعرية جديدة تنطَلَّ شكلاً مختلفاً من أشكال ممارستها وفهمها.

من هنا نرى أنَّ العموص في الشعر المحدث يعود إلى تصوُّر جديد للشعر كتابة ووظيفة. فهو عند أصحابه ومن خلال تجربتهم الشعرية كسر لأحادية

(111) الجاحظ حيوان ج ٦ - ص 37

(112) القاضي الخرجاني الوساعة ص 19

(113) المرزوقي مقدمة ديوان الحماسة ص 4

العلاقة بين نظام المعنى ونظام اللفظ يحصل حدُّ قلب العلاقات بين النظامين لتحليل النصِّ مرجعه الخاصُّ مؤلفاً لعنه المتصورة ومصطلحاتها الشعرية الشخصية. وهذا ما يفتح الباب واسعاً «للظنِّ والحسد» على حدِّ عبارة الأمدى التي لتعقد المعنى وإمكانيات التحويل. ولعلَّ هذا التصوُّر كان يدفع إلى البحث عن الألف المحدث الذي يرسم النصَّ المحدث، وإلى تحديد «حماية العموص» بذلك التمسك بمعابر بلاغة وحماية مستطعة من مدونة أخرى وتطبيقها على مدونة جديدة فينتج عن ذلك ما ينج تاريجاً أي التنازع بين الشعر المحدث والخطاب النقدي المعاصر له.

وتشظى مفهوم الكتابة الشائد بتخفيض الشعر المحدث في اللحظة نفسها معايير القراءة الشائدة. فالقارئ، كالم تاريخي ولا ريب ومن لمة فأحكامه التوجيهية ملازمة للتاريخ. ومادام القارئ، يعتدي الأسلاف وطرائقهم في بلوغ المعنى ويعتدي بمعاييرهم في لدوق النصوص وشع مسالكهم في تناول الأدب فإنه لن يصيب من معاني المحدثين ولو نرزا يسيراً. فالشعر المحدث يتطلب من قارئه تعييب ذاكرته التي يقرأ بها النصوص نسباً لأنَّ الذاكرة هي اللغة والمعادة، والاستعداد إلى أن يعتري النصَّ أفق انتظاره احتراماً حتى يجيب توقعه فيعتم من تلك الحيلة ما به يشرى تجربته الحياتية. فكما أن شعر المحدثين «لا يشبه شعر الأوائل» فإنَّ قارئه يسعى ألا يشبه بأسلافه من القراء. والآن يعتدي مناظرهم في تشقيق النصوص.

### 3 - الشعر المحدث وقراءه : نحو إعادة تأسيس الخطاب النقدي

نبين لنا بما سبق أنَّ «المعاهدة الأدبية» القائمة بين الشاعر المحدث وقارئه المعاصر له قد لسخت، وأنَّ أفق الانتظار قد اخترق فاستدَّت منافذ التواصل الأدبي وكان العموص وكانت الأزمة: أزمة القراءة. ونحن لا نطعن أنَّ السَّنة الأدبية ترضى بتلك الحيلة لأنَّ مصدرها اختراع منافض لأصول القول الأدبي عند العرب، وغرابة تحطَّت الحدود المرسومة لها داخل «النظرية البيانية» العربية، ولنقل بعبارة محملة، إنَّ مراسم القراءة تبدلت.



وقد أعرب أبو بكر الصولي بعد دفعه عن أبي تمام عن حسن قوله  
 جعله يطرح هذه القضية طرحاً بها أنه يختلف بين نوعي الشعر المحدث  
 المحدث ومن صانته شجيرة القراء الخيرية  
 وإذا تجاوزنا بعض الآراء التي يعتقد أن الصولي قد دفع إليها  
 الجدال ومخالفة إضافة إلى تحسبه المقروط في مناصرة أبي تمام  
 رفض النقد لشعر أبي تمام ومن وراءه الشعر المحدث عندها  
 النقدية فقد أكد على التباين بين الصياغ النقاد إلى ما سطر من من  
 الأشعار وإلى ما وجد من معايير جمالية لتحديد الجيد من الردي  
 الكتابة والمسالك الجديدة التي أتبعها بعد أن طرحت إهاب الأحكام  
 إن الشعر المحدث حسب الصولي ظل مدونة تنظر ناقدًا علمياً  
 القدادة فيها ويقف على جهات المزية والفصل أي يبرز شعرها  
 بدون خطاب نقدي يختصه احتضان تفحص موضوعي لا احتضان  
 وإقصاء من دنيا الشعر وهذا احتسبه بعض العلماء فهم لم يجدوا  
 المحدثين من عهد بشار أئمة كائنتهم ولا رواة كروائهم الذين تجمع  
 شرائطهم ولم يعرفوا ما كان يصطبه ويقوم به وقصروا فيه فجهلوه فعدوه  
 وقيم الصولي مقارنة جديدة بالاهتمام بين الشعر المحدث وشعر  
 الذي تبناه خطاب نقدي تشكّل تاريخياً فاستخرج فوائده ولامح شعبي  
 فعدا شعر الأوائل واضحاً مفهوماً بينما ويعني ذلك أن بيان شعر الأقدمين لا  
 من النص ذاته ولا هو موجود في ظاهر اللفظ أصلاً ولكن أشعارهم «ذلكت»  
 وكثرت لها روايتهم ووجدوا أئمة قد ماشوها نظم وراضوا معانيها فهم يروون  
 سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها واستجادة جيدها وعيب وديتها

(114) من هذه الآراء التي تعتبرها قليلة الأهمية جعل الصولي الصار أبي تمام من العلماء  
 وحضوره من الجهلاء الأدعياء (انظر ص 15) واعتباره الجسد والخيال - الشعر سبباً في معاداة  
 ص 32) ومثل هذا التفكير لا يفرد به الصولي بل نجده عند القاضي الخرجاني على وصافة في  
 القضية يقول ... تجمع من حفاظ اللغة ومن جملة الرواة من يلهج بعيب المناحير فإحدى  
 بلسان البيت فيستحسنه ويستجده (...) فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعره وأنه كتب  
 بنفس قوله ورأى تلك الغضاصة أهون محملاً وأقل مرارة من تسليم فضيلة لمحدث ولا فخر بالأحده  
 تولد (الوساطة ص 50) وقد تكون الظاهرة صحيحة لكن افادتها قليلة  
 (115) الصولي أجاز أبي تمام ص 14  
 (116) نفسه ص 14

وخصي كلام الصولي - فيما يبدو لنا - نظرية تاريخية جمالية للمصنعة وليس  
 الشعر - سواء أكان قديماً أم حديثاً - شغافه في ذاته وإنما هو قائم على صيرورة من  
 العموم والخاص يحتاج إلى خطابات نقدية بظرفه ويصطليح - لإجرائه من حملي  
 إلى حملي - وهذا ما لم يتوفر لشعر المحدثين إلى زمن الصولي قبل الأقل - فما كان  
 الشعر المحدث عامضاً بسبب قصور كامن في أصحابه بقصد بهم عن بلوغ ما أراد  
 من مراتب البيان ومذارج الإفصاح بل هو عامض لأن قراءه لم بالقوة بعد فبقيدوا  
 الدورية ويعوضوا على العصى العلق فيه  
 ومن ثمة فإن بلوغ المعنى - وهو أم النصيب في الفهم والتفكير - لا يتيسر إلا  
 إذا أمكن للخطاب النقدي على الشعر المحدث أن يوجد عادات في القراءة  
 مسطورة وطرائق في التفكير مضبوطة وأنها في الفهم تخصصية تفتح ما تعلق عن  
 الفهم وتخل ما أشكل من المفاهيم وقد استطاع الخطاب النقدي الدائر على  
 مدونة الأقدمين أن يسج شبكة قراءة محكمة تميز الجيد من الردي - سقائيس  
 ليست من أصل الشعر بقدر ما هي من صنع قراء فترة من التاريخ معلومة، لكنها  
 قامت بعد ذلك آلية جمالية مجردة تطبق على كل نص - بما في ذلك نصوص  
 المحدثين - فيوسم بها هذا النص بالجويدة أو ذاك بالرداءة دون اعتبار لتغير طرائق  
 الكتابة وتبدل سن الإبداع  
 ومن هذه الزاوية يكون كلام الصولي خطيراً - فهو بعيد تأسيس مشكلة  
 الفهم والتفكير في بعدها التأويلي العام والجمالي الخاص، إذ لعلاقة القارئ بالنص  
 مظهران :  
 أولها : مظهر جمالي كامل في النص وما اندس فيه من عناصر إثارة هي  
 بمثابة الأسئلة التي تنتظر استيعاب القارئ لها وإجابته عليها، فالفهم من هذه  
 الناحية وليد ممارسة لنص مفرد له خصائصه وسياقه  
 وثانيها : مظهر تاريخي يرتبط فيه الجمال بالمدونة الغائبة آنياً والخاصرة في  
 ذهن القارئ باعتبارها سياقات عامة توجه الذوق وتحدد للنص أسباب المزية فيه  
 وصدها - فذاكرة القارئ - تعج بالأحكام التقييمية المتولدة عن تجربة سابقة في  
 تقبل الآثار - وأخطر ما في الأمر أن تلك الذاكرة لا ترى في النصوص - زمن قراءتها  
 - المفرد المستحدث بل المشترك المألوف ولا ترى الخاص المستطرف بل المعالم النصية  
 المعهودة فتخب النظرة لا بحالة وبيرة النص على صاحبه



وساء على هذين المظهرين فإن التباس الشعر المحدث على قراء عصره إلى  
بعود إلى إشباع سنة الأوائل في الكتابة دون أن تتسح سنة القراءه فعلى الشعر  
المحدث مفتقرا إلى «قراء محدثين» يستطون من المدونة الجديدة سبيلها وإسناد  
إحداثها. ومادام أفق الانتظار الجديد لم يتشكل بعد في وهمي القراء فإن من  
التوقع لا مفر منها. وهي لا تؤدي في التصور القديم إلا إلى سوء الفهم والحد  
بذل المتعة والضرب في قبلي العرابه.

هذا يكون الصراع التقدي - في عمقه - دائرا بين أفق انتظار لشكل من  
تطابق نظام المعايير مع النصوص المفروضة وبين أفق انتظار آخر كامن في نظر  
المحدث بشي به ويحمله في إعطافه علامات مصونة تنظر جمهورا من القراء  
يبتدي بها ويستحلي رسومها ويستطلق صحتها فتصيح عن مكوثها ليس لسهل  
بذلك عقدة الفهم وتبرز الذائقة الجديدة باعتبارها نظاما إحيائيا معزقا به يستدعي  
بالضرورة - وبلا للمعارفة - نصا مارقا يعاير بوجوده في لعبة الهدم والتأسيس وحيد  
المعايير وموتها.

وعلى هذا النحو تكون قضية الشعر المحدث حسب الصولي مؤلفة من  
وجود نص يكر دون قارئ، متجرد من إهاب الاقتداء والإشباع في قراءته طارحا  
بظاهر اليد السنة المتعة في التقل. ويكون مشروعه بذلك محاولة لإعادة تأسيس  
الخطاب التقدي بإفحامه في دائرة التاريخ حتى لا يظل مسيطرا على النصوص بل  
متفاعلا مع مستحدثاتها متتبعا لطريف الأفاين في الكتابة مختصا لمعارف  
البحث في اللغة كاشفا عمق التجربة الإبداعية مكتشفا «لذة الجديد».

تبيّن لنا من خلال هذا الفصل أن الشعر المحدث كان إتياء يتحول في  
التجربة الشعرية العربية رمى من ورائه أصحابه إلى ذلك قواعد الكتابة السائدة  
لإحلال عبارات جمالية في النظم «جديدة» محلها مما يعنى زعزعة أفق الانتظار  
السائد وفتح مسلك جديد في مجال التدوق الأدبي.

وقد سعينا - اعتمادا على آراء التقاد في بعض ما قال المحدثون - إلى الوقوف  
على مظاهر العدول ومخالفة سنن العمود لفظا ومعنى وتركيبا وصورة. ثم سعينا  
إلى تبيين معالم الطريق الموصلة إلى ضبط «شعرية النص المحدث» فوجدناها خارجة  
من صلب النص «القديم» تجاوزا لبعض سماته ودفعاً لبعضها الآخر إلى أقاص  
ظلت مضمرة خفية.

وقد أفضت هذه الممارسة الحزلية إلى تنوع من الأرائك في مستوى التقليل  
مطاة تلك التيارات الجديدة التي اتخذها القول المحدث وتوغل فيها أحيانا حتى  
بذلت قضية مشكلة، مما دفع بعض التقاد إلى اعتبارها اعتزاعا لا عهد لأصول  
الإشباع العريق به.

هذا يوهم كلام التقاد بأن الشعر المحدث خارج مطلقا عن عمود  
الشعر، وهو رأي يحتاج - فيما نقدر - إلى شيء من التدقيق والتحري عسى أن يترك  
نصير الغد من أنفسهم لقضية النص المحدث منزلة التي يجدر به أن يحتلها.



### الفصل الثالث : مدخل آفاق الأسطر

ليس السهل من حفظ الشعر الحديث من التجدد مهما في حد ذاته  
من وجهة النظر التي تطرح فيها في هذا البحث ، هو من شأنه أن يصير المدخل  
الأسطر في التجدد حاصل - اعتبار مقولة تاريخية لا محالة - فقد انما ما سبق من  
التحليل أن القدامي انطلقا إلى اختلافات تجربة الحداثتين عن تجربة الأوتار  
فوصفوها في سلسلة تدفع داخل السنة الشعرية العربية ، وأوروبا على نحو لا يخلو  
من الارتباك والتداخل بعض خصائص الشعر الحديث  
وهذه المقاربة التي تناولها القاد العربي ظاهرة التجديد هي التي دفعنا  
إلى اعتبارها مقولة تاريخية - قد است تجربة الحداثتين على الحرب من محارقات عمود  
الشعر واختراقه في آن واحد

أما المحاربة والمربية الدالة عليها هي أن القول الموسوم بالإحداث لم ترفضه  
السنة الشعرية ككل وإنما طال الرقص ما أفرط أصحابه في استعمال البديع حتى  
أوقع في المحال والعموم ، ولهذا نعتقد أن مبدأ البديع حظي شبه إجماع إلى حد  
اعتبار «المحدثين» لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع<sup>(177)</sup>  
وأما الاختراق فيشهد عليه ذلك التدافع الذي قام بين خصوم وأنصار بينهم  
بعضهم البعض معبرين - كما أسلفنا القول - عن طرح الشعر المحدث لأسئلة  
جديدة نسبيا على الوعي الجمالي العربي  
ولكن القضية التي تشغلتنا تحظى الوعي التاريخي بتجربة الإحداث  
الشعري - فأمورها هي بين - لتصل بالبعد الجمالي الضيق منه - فهل أسس النص  
المحدث معايير جديدة في الكتابة رشحته لتغيير الميثاق الأدبي أم قصرت يد

(177) انظر: كتاب البديع ، الدكتور كزيتوفسكي ، بيروت ، دار الشبيبة 1983 ص 4



البدعي دون أن يخرج حروجا مطلقا على العمود وتقلب العبيات التي كرسها  
الدوق الثالث<sup>٩</sup>

## ١ - نسبة العمود

توجد مؤلفات القدماء - للوهلة الأولى - بأن الخروج على عمود الشعر محرم  
يخص بها المحدثون، فعلل الأمثلة التي يعتمدها النقاد والملاحون لبيان هذا  
الخطأ أو فاش في الاستعمال الفني للغة مستمد من أقوال المحدثين<sup>(١)</sup>  
يعني أيضا ما في استقادات القدماء من خلط بين الخطأ في الاستعمال - وهو منظر  
في ديوان كل شاعر - والعدول الجمالي عن المعيار عدولا متعمدا قائما على تصور  
للفعل الفني يختلف عن تصور العمود<sup>(٢)</sup>

وعالم نمير بين هذين المستويين فإن الظاهرة التي تعود إلى فئة النكس من  
وسائل الصناعة الشعرية نسي عدولا جمالياً - وهو ما لا سبيل إلى اعتياده مقياس  
أو الاطمئنان إليه لأن الفارق بين الخواز الشعرية والخطأ غير المقصود والعدول  
الجمالي لا بد أن يظل قائما وإلا التمس الأمر بين مذاهب الفن من جهة وعدم خلق  
الأحد بعينها من جهة أخرى.

وإذا أعمينا النظر في كتب النقاد الفنية أمّا لا تخلو أيضا من لحظة الفجور  
من الشعراء المؤنسين - ولكن من الضروري أن ننبين - بالعودة إلى ما أوردوه من  
أشعار القدماء - مدى خروجها على معايير العمود<sup>(٣)</sup>

(١٨) يراجع في ذلك ما تقدمه ابن المعتز في «كتاب البدع» (العبيات نفسها) عقب كل باب من  
أبواب التبع الخمسة في الصفحات 32-34-45-46-56

(١٩) قد يعود الخطأ إلى حوار أو رخصة شعرية من باب التوسيع على الشعراء - بقول القاضي  
الخراساني «التوصل إلى طائفة وتلتزم شواهد صادقة فمضى وحدث تلك الآثار وشهدت هذه الشواهد  
فصاحبها فاضل متقدم فإن عثر له من بعد على رثة ووجدت له عقب لأجل حسن هوية التحمل له قدر  
صادق أو رخصة سائغة فإن أعور قبل رثة عالم وفق من حلامها» - «الوساطة ص ٤» (السطح من  
عدنا)

(٢٠) ذهب الباحث توفيق الريدي - وهو بحق مدنيا فيها ذهب إليه - إلى اعتبار كل الشعراء بما في ذلك  
نوسون لا يلتزم بكل شروط العمود وله حجه من مصنفات القدماء ولكننا - نرى أن الأمر يحتاج  
إلى مزيد من التدقيق في ضوء التفصيل الذي يقترحه بين «الخطأ» و«العدول الجمالي» (عمود الشعر - سبق  
ذكره - ص ٤٧)

تقومنا ملاحظات السابقة إلى الإقرار - مع بعض الباحثين - بأن «النقاد

كانوا واعين بنسبة تحقن العمود»<sup>(١)</sup>

فلئن كان العمود نصا حاديا لمظاهر التربة كلها مفعليا من كل إنسان فإنه  
يظل بالنسبة إلى الشدح مرتبة بعيدة الحد لا يفرق إليها إلا «القليل المعظم» بعبارة  
المرزوقي وقدر الشعراء التربة في بنوعها بين الإحصاء والخطأ وكل «مقدر سهمته  
مها يكون نصيبه من التقدم والإحسان»<sup>(٢)</sup>

ولا يتعلق الأمر هنا - فيما يعتقد - بمفهومي «التوسط» و«الغضبية» و«القياسين

للإكلام الطبع»<sup>(٣)</sup> بقدر ما يتعلق بالعرفي القائم باستمرار بين التوافق والجدد

أو بين «النص الجامع» و«النص المفرد»

فالنص الجامع محال العلم بالكتابات وترسج الشواهد ورسم القوانين فلا

مناص له من أن يحاصر كل تعبد ويمثل العوارق - في حين أن النص المفرد ممارسة

تهدي بقوانين اللغة الشعرية دون شك لكنه تعبير عن مهاراة الشدح وبرعائه

وأهوائه تشبها لحقه في العدول عن مألوف السن والاختلاف عن الإجماع القائم -

من هنا تتأني مظاهر الانفصال والاتصال بين القاعدة والعدول وفي هذا يكمن

الرهان الجمالي - هل يستطيع النص المفرد بموجب الأسئلة الجمالية التي يطرحها

أن يؤسس معايير فنية جديدة - تخلق بتراكمها سنة في الكتابة والقراءة متعلقة لسنة

القائمة<sup>٤</sup>

في هذا الإطار الجمالي يمكننا أن نسأل عن حظ الشعر المحدث من

التعبير: تغيير أفق الانتظار، هل استطاع حرقه في الجاه بناء جمالية جديدة أم أنه

ظل تنوعا على أصل واحد وممارسة في صلب العمود وإذ يدت على هامشه<sup>٥</sup>

(٢١) الريدي توفيق - عمود الشعر سبق ذكره ص ٤٧

(٢٢) المرزوقي مقدمة ديوان الجمال ص ٢١

(٢٣) لا توافق في هذه النقطة ما ذهب إليه توفيق الريدي من أن تحقن شروط عمود الشعر كلها حين

يمكن وأما التفصيل كله في «التوسط» فكلام المرزوقي واضح لا يحتاج إلى تأويل وقد أوردته الريدي ص ٤٥

يلحق «فهذه الحاصلات عمود الشعر عند العرب من لزومها بحفظها ونسب شعره عليها فهو عندهم الشعر

المعظم والمحسن القديم» - (المرزوقي - مقدمة ديوان الجمال ص ٢٧) كما أن رسالة مفهوم النص بعمود

الشعر معقدة - فيما نرى - لأن الطبع لا يفر بالضرورة إلى «علم الكلام» إضافة إلى أنه عند النقاد القدماء

ليس قريحة مفصلة من كل عقله بقدر ما هو استعداد بعاصده العلم وقد أشار إلى ذلك الشيخ ابن عاشور

في شرحه لمقدمة المرزوقي ص ٨٦



يبدو عمود الشعر في تشكلات الأسلاف وأفاندا الطمار - معلقاً - على الأفق المنعلق. ترسمة الشعرية المستدلة من حيث هي تدور في بعض مستويات الكتابة عن النمط النقاد والرسم الشاذ.

وأية ذلك أنهم اتكوا على التقابل المطلق بين القدماء والمحدثين وأحياناً وصلاً حكماً بين القدماء وعمود الشعر من جهة وبين المحدثين والخروج على العمود من جهة أخرى. ولا يضعف من هذا التقابل اجتماعهم لبعض أعضاء المؤسسين اعتذاراً لبعض كلام المحدثين، إذ كان الاعتقاد في أن المحدثين يارقون عن السمت وأسماء في صريح افواههم وتحتها.

هذا أولئك التقابل بين الشعرية الأم والشعرية اللاسفة في الشعر العربي بقضية نشأ ما الخ عليها التقاد هي قضية «الطبع» و«الضبعة» - فمصر الطبع - أو كاد - على الشائطين حتى وسعوا شعرهم بلطف المعنى - وخلاوة المفظة والصفاء والخير بال كالماء - ودمي المحدثون في ضرب في التهجس غالباً - والضبعة حتى حمل كلامهم على «التعلل» و«التكلف» و«السرف».

ومها يكن سعي القدماء إلى المواراة بين فضائل الطبع ومزايا الضبعة قائماً على رغبة في إنصاف كل فريق فإن واقع أحكامهم التي أصدروها بشأن كل قول شعري ظل مشدوداً إلى ثنائية «التقليد المظوع» و«الطريف المصنوع» - فالتلذذ به المجمع عليه لأنه «سليم السبك» «متبع للنهج» «شبه بقدر القواعد» - إنه عبارة دقيقة مألوفة، أما الطريف فمختلف فيه لأنه قائم على «السرافة» و«الافتداز» «خارج على النهج» «متي على «البديع» و«الإعجاب» - إنه شعر بدعة (121).

(121) سيجي هذا التمييز بين قدامى (Gadamer) الذي أخذ بدوره من عند شلر (Kant) نظرية التاريخ إلى الأسطورة والعبارة بالترسبة هي (Un horizon fermé) مع الإشارة إلى الفرق بين استعمال هذا المصطلح في سياق بحثنا ونسعى إلى حله على قدامى في كتابه رابع (Gadamer, H.G.) Verle et méthode Paris, Seuil, 1975, P. 144.

(122) كل المصطلحات الواردة بين قوسين مستمدة أساساً من كلام الخ ويطبق في مقابلة شلر عبارة شلر بعد ذلك عن أنواع صمود الشعر. لذلك شعر تحليل عن صلتهم المستند إلى كل تلك المصطلحات ومما هي صفة 123.

وبناء على هذا التقابل نستدعي القدماء بالحقها بصورة جدولية في شعر التقاد كما يوضح ذلك هذا الرسم:

## شعر القدماء

- منبع عمود الشعر
- مطبوع
- قائم على الإعجاب
- سليم السبك
- مجمع عليه
- خارج عن البديع

## مألوف

## شعر المحدثين

- خارج على عمود الشعر
- مصنوع
- قائم على الإعجاب
- كامل البراعة
- مختلف فيه
- متي على البديع

## مضدع

على هذا النحو المحرود يكون عمود الشعر ظاهرياً «أفقاً مغلقاً» لأنه نظام إحائي يقضي كل كلام لا يطابق معاييره، فهو سنة قراءة يستند إليها القارئ لحظة مقارنته للنص عموماً - بما في ذلك النص المحدث - مستكفاً من معامرة الدخول في الأفق الغريب الذي يقترحه المحدثون على حد تعبير قدامار [Gadamer (123)].

ولكن هل يمكن لسنة شعرية نقدية أن تكون على هذا القدر من الانغلاق الذي تبرزه كتب التقاد وتبقى مع ذلك حية مؤثرة في الأتوق والاحيالات

Gadamer (H.G.) op. cit. P. 144 (124).



الخيالية \* وهل طلق موقف النقد الخيالي ثامنا دون أن تعدّله من تجربة المحدثين  
بعد فلا يسيرا؟  
تحتاج في الإحاطة على هذه الأسئلة إلى معالجة المسألة من زاوية النقد  
النقد ورواية المبدع.

### أ - موقف النقد

يتأ في سبق من هذا الباب أنّ النقد قصروا الأحداث الشعريّة عن  
الديع المؤثري إلى الإحاطة، ولا يرتبط الإشكال عندهم برفض المبدع أصلا  
قوله لأن كلامهم طاهرا وباطنا يدور على أنّ الفرق بين القديم والمحدثين  
هذه الزاوية كمن موزونة بين مدرة في شعر الفحول المؤسسين حدّ العباب واستكسر  
في شعر اللاحقين حدّ الإسراف.

هذا لابدّ لنا من الإقرار بأنّ النقد لم يخرجوا كلّ الشعر المحدث من مدار  
البلاغة والجدوة. فلما انتهى فرض الشعر إلى المحدثين ورواوا استقطاب الشعر  
للمبدع على افتتاهم به أولموا بتورده إظهارا للاقتدار ودهاءا إلى الاطّراب فمن  
مفرط ومقتصد ومحمود فيها يأتيه ومذموم وذلك على حسب هوى الطبع كما يحتمل  
ومدى قواه فيما يطلب منه ويكتلف<sup>(127)</sup>.

وفي هذا اعتراف صريح ببعض فضل «الشعر المصنوع» ومرونة الشعرية  
المحدثة<sup>(128)</sup>. وربما جاءت شدة التعصب على المحدثين من أسهم من شعر  
«بالعلماء باللغة والشعر القديم» لأنّ المبدع اسمه موضوع لقصور من الشعر  
يذكرها الشعراء ونقاد المأذنين منهم<sup>(129)</sup>. فهو فن وإن لم يكن حديثا في تصور  
القدامى كلّ الحداثة فإنّه يمثل مبحثا نقديا من مباحث «محاسن الكلام» ولم يكن

(127) المزوف في مقدمة شرح ديوان الخيام ص 13 [التنظير من عديا]

(128) الشواهد على ما يقول عديدة وكلها تسير في هذا الاتجاه بل ان الامر واضح منذ بداية التأليف  
(129) الاعني ان اعتبر ابن المعتز (296 هـ) في اول مصنف بلاغي مستقل مداره على «المبدع» وان ابا تمام  
«شعبه» (اي المبدع) حتى غلب عليه وتفرغ فيه واكثر منه فاحسن في بعض ذلك وأساء في بعض  
وبذلك عفى الاقراط ونمرة الاسراف» (كتاب المبدع ص 1) وقريب من هذا ما اوردته طبعته القصوي في  
«أخبار ابن تمام» ص 38 وان كان أشدّ تعصبا لابي تمام اذ يراه من كل تقصير في مجال الادب

(129) ابن المعتز كتاب المبدع ص 58

سنة حمزة لشعرية النص القديم ولا صلة له بالعلم باللغة بها أن عماله العلم

بكيفيات الكلام وتصاريحه  
ولم يقتصر موقف النقد على إدراج الشعر المحدث مديحه في نطاق البلاغة.

بل سعى إلى تأصيله في المدونة الأم التي مثلت مجال الاستفراء النظري النقدي وما

يل سعى إليه من قوانين وعبادات جمعت في عمود الشعر.

أقصى إليه من قوانين وعبادات جمعت في عمود الشعر  
ولا يقوم هذا العمل التأصيلي على مجردة المحدث إلى القديم والمحدث إلى

الكوف لترغ كل فصل حالي عن المحدثين بقدر ما هو يعبر عن الإحساس بوجود

الكوف لترغ كل فصل حالي عن المحدثين بقدر ما هو يعبر عن الإحساس بوجود  
حل شرعي بصل «المدونة - الأم» بسلامتها التي ما إن ظهرت إلى الوجود حتى بدت

مقطوعة عن جذورها ومسحا لا أصل له فكان مجهود النقد التطويري إثباتا  
لنسب الصريح وتوفيق الحق الأبناء في الاعتراف هم بأنهم إلى قبلة الشعر

المعروف.

ويعبر أن نعتبر هذا الضيق حلا للطريق الغريب على التليد الكوف لأن

المحدثين لم يقوموا - في نظر القدامى - إلا تحليله ما كان حقيقيا في شعر الأوّلين

وإظهار ما طغى مضمر في مدونتهم. ولعل في هذا إحاطة من داخل السنة الشعرية  
على أسئلة النص المحدث.

وإذا صبح هذا فإنّ عمود الشعر يكون حيث قد استطاع تاريخه أن يقف

أمام التحدي المطروح عليه موقفا يحفظ تماسكه النظري ويقيه من سطوة الاستداع  
وتأثير الخيالية الجديدة فيه.

وبالنظر إلى موقف المدعين من المسألة يتأكد ما ذهبا إليه في صلة الشعر

المحدث وعمود الشعر.

### ب - موقف المبدع

إنّ تصوير شعر المحدثين على أنّه خروج مطلق على عمود الشعر ليقوم على

ضرب من التّسرّع في الحكم أدى إليه في نظري الانسياق مع القدامى في جداولهم

المحكوم باللون من التعصب ناعمي البصيرة النقدية عن وضع الأمور مواضعها.

فإذا أخذنا كلّ الكتابات التي نقلت إلينا أصداء تلك «المعارك النقدية»

حول الشعر المحدث، وتتبعنا شواهدا بروية وأناة ثم استخرجنا ما تكرر فيها وما

كان عرضيا، ألفينا أنّ المعركة لم تكن دائرة على شعر أبي تمام كلّ بل على ما شاع

بين النقاد على أنّه من الشعر «الغلق» أو «المشكل» وهو باب - على خطورته - قليل  
كمّا إذا ما قسناه بدواوين الشعراء.



وبدا حنصاً تلك الآيات التي عذت عامصة من مواقف التعامل التي  
تربى في الرخصة مثلاً خروجاً على العمود ومن التأويلات المتمثلة وحدها عدد  
الآيات المشككة بسبب الاستدلال الجمالي التي نظرحها بينها الموضوعية أقل مما شاع  
لدى الأسلاف

أما إذا اعتبرنا طهارة الإعراف عامة في الشعر لا يخلو منها ديوان شاعر قديم  
أو محدث كما تشهد بذلك كتب النقاد تطهيراً أو تطبيقاً فإن الإشكالية المطروحة  
تخرج من مجال الصراع بين الطريف والتقليد لتتسمى إشكالية من صعيد جمالي بظن  
فيها عمود الشعر باعتباره وليد «نظرية البيال العربي» بإزاء «التحارب الشعرية»  
عسوماً

ولسنا نجيل إلى الأحاد بمظهر واحد من المسألة لأن «مشكل الشعر» قائم  
في المدونة الأم وفي مدونة المحدثين لكنه لدى المحدثين أوسع، ولأن النص المحدث  
- وإن لم يتطور حوله خطاب شعري يبرز «شعرته» - يحمل في ذاته بعض مظاهر  
التحديد التي لم يتوفر لنا وضع اليدين إلا على جانب الديق منها

ولكن هل كان النقاد المناهرون للشعر المحدث قاصرين بالفعل عن طهارة  
خطاب يحدد عمود الشعر المحدث ويستجلي أفق الانتظار الذي يستتبعه ؟  
لا نعتقد ذلك البتة لأن الأمر في نظري أعمق - كما سيأتي - من ظهور شعر  
جديدة ظلت بدون فإريء جديد وإن كان لهذا السراي الذي أمداه الصولي في  
«أخبار أبي تمام» بعض الوجاهة

وهنا التأكيد في هذا السياق على أن ما كتبه المحدثون من خصوص لا  
يمكن إخراجهم كله في مجال «التحديد» من حيث هو مقولة جمالية بل يقتصر على  
بعض الآيات التي أسرف فيها أصحابها في اصطلاح الديق ومصادمة الدوق  
الشعري المنقط بالإعراف عن معايير العمود، من قلت أن لأبي تمام «شعره»  
قصيدة وثباتاً مقطوعة وأكثر ما له جند والودي الذي له إنها هو شيء يستغل  
لفظه فقط»<sup>(132)</sup>

وليس في هذا الحصر موقف من قبة تلك الآيات الفنية ولا تهوين من  
حجم المشكلة الحقيقية ولكنه سعي إلى تحديد الإشكال تحديداً ييسر لنا فهمه

(132) ابن المعتز طهارة الشعر، ص 286-287 [الشطير من عدنا]

ولعل تصفح كتابات المحدثين كفيل بأن يكشف لنا عن وجه آخر للحقيقة  
أد لا تحلو دواوينهم من فصائد كثيرة ينظر إليها النقاد بعين الرضى ولم يوتوا في  
طرائقها الفنية ولم يناقشوا أصحابها لأنها بكل بساطة حاصصة إلى مارسه الوحي  
النقدي والجمالي العربي من معايير

والادعى إلى العجب أن بعض الشعراء الذين كانوا من رؤوس مذهب  
التحديد يعدلون من حين إلى حين عن طريقتهم المحدثية في الكتابة - أغراضاً  
واساليب - ليتبعوا الموال ويقتدوا بالأوائل ويحاروا الأعراب

ومن أشهر ما وضع في هذا الباب أرجوزة أبي نواس في مدح الفضل بن  
ربيع وقد أثر فيها أبو نواس «العريب وحاور فيه الحذ مجارياً في ذلك رجز الأوائل  
من أمثال رؤية والمعراج وابن اللحم العنجل»<sup>(133)</sup> حتى اعتبرت من محارب شعر  
أبي نواس، وتناولا النقاد بالشرح والتفسير، وأخذها بعض الشعراء موالاً يحتذى  
فعارضوها<sup>(134)</sup>

ولا يقتصر الأمر على ممارسة الشعراء المحدثين فحسب بل تعداه إلى  
مواقفهم النقدية الصريحة أو المضمرة

فأبو تمام - على ما عرف به من إسراف في الديق والتخاذ النقاد شعره دليلاً على  
فساد مذهب التحديد - يصحح البخري في وصية مشهورة بما يناقض ظاهرياً على  
الأقل النمط المعروف عنه في الإبداع بقول «إذا أردت التشبيب فأجعل اللفظ  
رشيقاً والمعنى رقيقاً» ( ) فإذا أحدث في مديح سيد ذي أياض فأشهر مناقبه  
( ) ونظم المعالي واحذر المجهول منها وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الرديئة  
( ) وحيلة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين فما استحسنته  
العلماء فأقصده وما تركوه فأجتنبه»<sup>(135)</sup>

بهل نحتاج إلى إنكار هذه الوصية وأدعاء نحلها أبا تمام حتى نخلق ضرراً  
من الاستحسان الموهوم بين ما أشاعه النقاد عن شعره ومضمون هذه الوصية

(131) انظر مقدمة محفل كتاب: أرجوزة ابن نواس، لأبي حنيفة، مع محمد بهجة الأثري دمشق،  
مطبعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1402/1403 ص 3 وراجع ترجمة الفضل بن ربيع في إحدى  
مقدمات الكتاب

(132) شرح ابن حنيفة أرجوزة ابن نواس وعارضها ابن الفارح وصاحب الرسالة الشهيرة التي بحث بها  
إلى ابن المعتز (العري)

(133) بعد نص الوصية في زهر الأديب للحصري ص 132-133 ومعناج البلاغة في 132-133



الضريح « أم بقصر الوصية على ما يمكن اعتباره شعرا ومبداً من الشعر من ورائه إلى النوال وكسب القوت بها أن الوصية تتحدث عن قصيدة المدح » ولكن لم الإلحاح على اتباع هج الماصين والأخذ بالقواعد التي رسمها العلماء بالشعر في المدح فحسب دون غيره من الأغراض والحال أن المدح - كما هو معلوم - نعت جامع لأغراض عديدة؟  
وتما يجعل انكار الوصية على أبي تمام نافلا أنه طفق لك الاختيارات الجملة

التي نصح بها المحترى عند اختياره لديوان الحماسة، وقد أقر المروفي بوقوع الإجماع من النقد على أنه لم يتفق في اختيار المقطعات التي تجمعها «<sup>134</sup>» تمام. ولا نعتقد أن أبا تمام يعبر اختياراته الجمالية كلها تغير موقعه مدحا يكتب أو نافدا يختار. ففي اختياره ما يعبر عن تعايش هج الأعراب وهج المحدثين كما هو الشأن في شعره. فلئن كان «<sup>135</sup>» نازعا في الإبداع إلى كل غاية فإنه «<sup>136</sup>» عاد فيها انتحه في هذا المجموع عن سلوك معاطف ميدانه ( ) فقد فليته فلم أحده ما يوافق ذلك الأسلوب إلا اليسير «<sup>137</sup>».

وقد نفض بعض النقاد القدماء إلى تعايش الأسلوبين، الطريف والقديم في مدونات بعض الشعراء المحدثين عند تقويم أشعارهم، فابن ميادة «<sup>138</sup>» جيد الغزل ونمط الأعراب الفصحاء «<sup>139</sup>» رغم أنه محدث. أما أبو الخطاب السهدي فقد جمع إلى قوة الكلام محاسن المؤلدين ومعاني المتقدمين «<sup>140</sup>» وفي هذا الجمع الذي لاحظته ابن المعتز إقرار بأن العمود لم يكن أفقا متعلقا مانعا من تسرب الأحداث إلى ما يصنع الشعراء كما أن النص المحدث لم يكن مدها مفضلا لا يترك للنهج القديم إمكانية التأثير في صوغه وتأسيسه. «<sup>141</sup>»  
ويبدو لنا الأمر عائدا إلى نسبية التحول الجمالي إذ تقوم ظاهرة الإحداث - عندنا - على مبدأي المشابهة والمخالفة.

(134) المروفي مقدمة شرح ديوان الحماسة ص 3

(135) نفسه ص 4

(136) ابن المعتز طبقات الشعراء ص 108 وص 132

(137) لمزيد التعرف على سادح أخرى من الشعراء الذين راوحوا بين انساق التعيم الموروثة وحساسة المحدثين يمكن الرجوع إلى ملاحظات الباحث إبراهيم النجار الذكي والطريقة النظر، النجار إبراهيم مجمع الذاكرة، تونس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية 1987 (ج 1) ثقافة البادية وسالكها لدى ثلة من شعراء المائة الثانية.

أما المشابهة فتكمن في استطاع المحدثين للمعايير التي اتبعها الأوائل في إنشاءهم وبني التصورات الجمالية التي ابتناها النقاد. وهي تصورات تعبر عن الذوق السائد لدى القراء على اختلاف أصنافهم ومراتبهم سواء أكانوا قراء عاديين أم نقادا محققين أم كتابا يتقلون المدونة الأم باستحادة جديها ورة رديتها من جهة واتباع القواعد التي يفرصها الحس الشعري من جهة أخرى.

فمن المؤكد أن الشعر المحدث لم يكسر صراحة القوانين التي تتطلبها الحس الشعري عند العرب بل تحرك في نطاقها وحدد من داخلها فظل مشابها لشعر الأقدمين من جهات عديدة، إذ ليس من اليسير أن تتغير قوانين الكتابة وأن تفرع الممارسة الشعرية، نية الحس الأدبي القائم. وأما المخالفة فتتصل بالتصور الذي جاء به النص المحدث للتدبير عموما وللاستعارة على وجه التحديد. فخالف بذلك السابقين وتجاوز أحيانا معايير الخطاب النقدي في مناسبات المستعار منه للمستعار له. فكان ذلك مولد المفاجأة وأمانة الاختلاف والتمايز.

وعموما قام الشعر المحدث على تداخل أفقي انتظار. أولها قائم مكتمل مبدئيا استبطنه الشعراء المحدثون لأنه كان جزءا من تكوينهم الشعري ومن ثقافتهم عموما. وما كان لهم أن يكتبوا خارج سعة ما متغاضين عن محيطهم الثقافي العام. وثانيهما مضممر تنبي به التجربة التي انساقوا إليها فظل إمكانا لم يتجسد إلا جزئيا ومدهيا لم يتمكّن - فيما يبدو - من السيطرة بحيث ينافس أفق الانتظار الأول نظرا إلى تمكّن المدونة الأم من النفوس وقدرة عمود الشعر بالخصوص على تطوير أفق الانتظار الجديد بل احتوائه واستيعابه حتى أمسى - أو كاد - جزءا منه.

### 3 - حركية عمود الشعر

لم يكن عمود الشعر - باعتباره نظام قراءة يتحدد معايير الجمال الأدبي - أفقا متغلفا تمام الانغلاق ولكنه مثل مسارا تداخلت فيه - تدريجيا - التجارب الشعرية قديمها وحديثها. فتكيف معها بحسب ثوابتها ومتحولاتها. فأضحى بذلك سعة حية مؤثرة في الأذواق متأثرة بها مما يعني أنه لم يتسم بقسامة التقنين فحسب بل بمرونة في مقارنة التصووس الشعرية واستقراء حالياتها أيضا. وهذا ما جعله أفق



الشعر عرقي، وقد يتأرجح صيرها لشيء في تشكيله يدها وإعادة تشكيله من  
والله اعلم بما لا يخفى من هذه المسألة.

إن هذه الأعمدة الواحدة التي يعبر عنها موجهة في كل واحد صفة كل عصر  
وتاريخي، ينظر إلى «التحديث» على أنه قطع مع «القديم» في سلسلة واحدة  
قوامها التماثل، وصد كل تصور تسيطي لا يرى في «التحديث» أو «التقليد» إلا  
الاستخدام الطاهر أو المحاكاة الطرفة دون عقد الحصر على تعقد الظاهرة.

تسير بدءا إلى أن النص المحدث مثل صيرورة توليدية مرهونة، وجهها  
عظيم معايير الجمال المؤنسة للدعبل الشعري عند العرب في صرب من قراء النص  
للمؤونة وقداه تنقيح تلك المعايير وتوزيعها.

ولئن حصل هذا المظهر المزروح من التحجسة الشعرية العربية النص  
المحدث، فإنه لا ينبغي وجود نصوص لدى المحدثين ظلت مشدودة إلى اللدونة الأم  
محاكاة لها وإعادة إنتاج لقوانينها في صرب من الخلط الزمني.

ولعل تأمل موقف النقاد من النص المحدث - مهما يكن هذا الموقف ماضيا  
أو معاصيا - يوضح لنا أنهم استطاعوا استنادا إلى عمود الشعر التعامل إيجابيا مع  
خصوص المحدثين رغم مظاهر الضد التي تطفو على سطح ما يبدو من آراء.

وأية ذلك أن إنعام النظر في حد العمود يثبت أنه لم يكن حداً أحادي  
الجانب بل تكفل بتحرية المحدثين واحتملها في ذاته إلى درجة تحرر لامتدح حرص  
واضعيه على احتواء تلك التحرية على نحو من الأنحاء الممكنة.

وقد جاء المظهر الأول من تكفل عمود الشعر بالنص المحدث قائما على  
أساس الاختلاف، فيعد أن حدّد القاصي الجرجاني خصائص المعنى واللفظ  
والوصف والتشبيه كما نصورتها «النظرية البيانية العربية» أنشأ فقرة لا جدال في أنها  
تمثل معيارا إلى إخراج أهم ما يميز الشعر المحدث عن شروط العمود دون أن يغتبره  
مقباسا لقي صفة الشعر عنه أو إقصائه عن مجال الجنس الشعري. يقول: «وله  
تكن [العرب] تعباً بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل  
لها عمود الشعر ونظام الفريض» (١١٣٨).

ولا شك أن عبارة الجرجاني تحتمل اعتبار الشعر المحدث مطابقا في بعض  
جوانبه لأبواب العمود ولكنه يشيع بوجهه عن كل وأخرف في اللفظ أو المعنى.

وبعض يرى في هذا التصباغا إلى مقتضيات التصور الموروث للشعر ومقتضيات  
التحول في الجنس الشعري في آن واحد. وفي ذلك حضور السلطان التاريخ عماده  
الزمن، لأصول القول عند العرب وسناده القناع العمود على النص المحدث.

وطال المظهر الثاني من استيعاب العمود للقول المحدث الحد: حد العمود  
من داخله حتى استحبال حزمه أساسيا من مكوناته، ولكنه جزء حقي خاضع  
لاستراتيجية المحاورة. فكل كلام كما هو شائع يجاور طريقة ظاهرا أو مستترا تدعيها  
له أو ينقضا. وقد بلغت محاورة عمود الشعر للنص المحدث درجة طفق فيها النقاد  
بصمغون موقف المحدثين من بعض أبواب العمود في حد العمود نفسه.

هذا جددهم بالخون كما هو الشأن عند المرزوقي بالخصوص - على رسم  
التشبيه بالمقارنة بما أن المحدثين أحلوا أحيانا هذا الحد، واشترطوا الناسة بين  
المتعار منه والمستعار له بما أن المحدثين عثوا في بعض ما كتبوا يقاتلون التهاير  
وخرقوا قاعدة البيان في الاستعارة، والأحاج على مشاكلة اللفظ للمعنى بما أن  
المحدثين فصلوا بموجب ولعهم بالمطابقة والتجنيس بين بيتي اللفظ والمعنى.

ولعل هذه الحركة التي تميزها عمود الشعر هي التي رشحت إلى أن تلغى  
فيه التجارب الشعرية العربية سواء منها ما كان مؤسسا أو ما كان لاحقا. فتجاوز  
النقاد الظاهري بين آفاق الانتظار. فلا أحداث مطلفا ولا تقليد مطلفا وإنما الأمر  
كله دائر على التواضع والتردّد بين السنة وهوامشها وبين لحظات الفصل فيها  
ولحظات الوصل وبين التراكم المعصي إلى استقرار المعايير والتحول النطقي الخلفي  
الذي يصبب القيم الجمالية.

ونعتقد أنه من العسير تاريخيا أن تتواصل السنة الشعرية بمحمولها الجمالي  
وتتأقلمها الأجيال دون أن تتداخل فيها آفاق الانتظار لتظل القيم الجمالية حية  
فاعلة بتعاش «القديم» و«الجديد» والتقاءهما في حدود دينا، لا بانفصالهما انفصالا  
تامًا. ونحن نفسر هذا تأخر ظهور الحد الجامع المانع لعمود الشعر إلى فترة استقرار  
القضايا النقدية. فقد شهدت تلك الفترة تسييح الخطاب النقدي بصورة تكاد  
تكون نهائية لأهم المدونات التي عرفها الشعر العربي. فكان أفق الانتظار ولید  
التاريخ بالضرورة سواء في نشأة المعايير الجمالية زمن تأسيس الخطاب النقدي أو  
في مرحلته اللاحقة التي نفتحت تلك المعايير دون أن تبطل أسسها. فعبر عمود  
الشعر عن تحول الذوق متأثرا بما مال إليه المحدثون من مذاهب في القول الشعري.



ومؤثرا في الال نض في ادواق الجمهور تثبت حجة من المعاني التي يصدر  
عمود الشعر

وعمل هذا النحو لا تكن تجربة الشعر المحدث تجربة في الشخصية الذي  
الغسل رغم أنها وقعت عن ذلك معايير الكتابة الموروثة ورسوم القراءة القليلة  
ولكنها كانت محاولة التعديل الشئ المألوفة فاستوعبها عمود الشعر لأنها قد  
ضرورة تجاوز الكتابة النمطية حتى لا يموت الجنس الشعري لا لا يولد من  
إنتاج الاستعارات السابقة والتشابه المعروفة والمعاني المعهودة إلا أن كس من  
من دفع الحياة وحرارة التجربة، ولا تفصي إلا إلى إخراج عمود الشعر من  
الحيوية فتظل وظيفة الشعر الجمالية والاجتماعية

تناولنا في هذا الباب أفق الانسطار من جهة جس أدبي هو الشعر امتدادا  
على بيئة التجربة وصورته الخاصة ونظامه العام كما نرى في عمود الشعر على النحو

الذي صطبه النقد القديم  
وقد رأينا أن عمود الشعر حدد سن الفعل الشعري إنتاجا ونقلًا من خلال  
المعاني الجمالية التي تأسس عليها واستند إليها في مقارنته للنص الشعري. ولكن  
تجربة المحدثين استطاعت داخل تلك الشئ ذاتها أن تكشف عن أبعاد أخرى في  
نظام القريض، وتخلو مظاهر غير التي أجمع عليها النقد مما أدت إلى إحصاء  
عمود الشعر ذاته وتوسيع أفق الانسطار عمليًا. ولكن التطوير النقدي والممارسات  
الجريئة لصيغ عديدة أظهرت الأمر على أنه تقابل بين أفق قديم وأخر محدث  
وأهم دلالات هذه الظاهرة أن اللغة الشعرية قادرة على تغطي وظيفة  
المحاكاة - إذا سلّمنا بها على عواهبها - لتصطنع بوظيفة الاستكشاف والخلق  
ولكن مسار التجربة الشعرية العربية جعلت تلك الوظيفة في عداد الإمكان  
لأسباب ذكرنا بعضها صراحة وأشارنا إلى بعضها الآخر ضمناً وقعدت بنا حدود  
البحث مرة، وعسر القضية مرة أخرى عن تتبعها.

وبلغ تدقيق العرب في عمود الشعر شأنًا بعيدا. إذ قرئ الجنس الشعري  
تقريبًا طال أنساقه كلها صوتًا ومعنى حتى استقام نظامًا صارمًا مستندًا إلى ضوابط  
ترسم للمبدع الشباج الذي لا يتخطاه القول. ولكن النص المحدث بانتهاكه  
لبعض ما سطر أكد أن لعبة القاعدة والعدول عسيرة الضبط. ومن ثمة أمكنه أن  
يصون - في اعتقادنا - أصول القول الشعري مع التنوع عليها بطريقة فاحات  
النقد، وبين أن طبيعة القواعد والأصول توليدية بقدر ما هي حصرية.

ولم يغفل واضعو عمود الشعر عن ضبط ما يجب أن تكون عليه القراءة وإن  
كان هذا الضبط ضمنيًا ماثًا النسيج الجمالي الذي تأسست عليه رؤيتهم لما يجب  
أن تكون عليه هيئة القول الشعري. ولكن الشعر المحدث أبرز أن للقراءة صلة  
بالتاريخ وما عبارات الجودة ومقاييس المربة إلا نظام معياري قد تشكل تاريخيًا.  
وبذلك تضمن النص المحدث دعوة إلى ردة الاعتبار للنص من حيث هو  
منطلق القراءة بدل الذاكرة وما حزنه من تصوص سابقة تسلط على اللاحق  
مهما.

نعم! إن القراءة قائمة على التكرار، تبحث عن النموذج المتراكم عبر تجارب  
المبدعين ولكن تحول النموذج إلى سلطة هو الذي يعمي الابصار النقدية عن رؤية



حال النص ويدفع إلى اعتبار كل قول لا يطابق المثال مارقاً فلا بد والحال على ما ذكرنا من الخضوع لحقيقة بسيطة مفادها أن مآل النص المفرد مشابهة غيره من النصوص المكتوبة داخل جسمه ولكن طاقته الإبداعية تظل كاملة فيما انفرد به من سمات تخالف النص الجامع

والخاص أن ثنائية «الطريق» و«التلبد» قليلة الإفادة من ناحية حماية محض إذ لم يكن التناظر البادي بين صريي القول الشعري القديم والمحدث عميقاً وحديثاً بحيث يعبر عن صراع بين أفقي انتظار

فالواقع أن بين «القديم» و«الحديث» في التجربة الشعرية العربية تراشعاً وتداخلاتاً يتم عن وحدة تلك التجربة تصوراً وإنجاراً - إذ تدور التجارب جميعها - الشائع منها على الأقل - في فلك رؤية لشعرية النص تكاد تكون واحدة وإن لم تغل من تنوع على بعض سماتها وتركيز على بعضها الآخر لدى «الأوائل» أو «المحدثين»

ولعل تتبع لحظة الانفصال وموطن الانقطاع في أفق الانتظار يكون مفيداً إذا بحثنا فيما يكتب العرب اليوم من شعر بحثاً قوامه الكشف عن «شعرية النص الحديث». ونظرياً في عيانتهم الجمالية ورؤاهم القبية نظراً مبتغاه وضع اليد على تصوراتهم للقول الشعري.

## على سبيل الخاتمة

### (نحو جمالية الألفة)

«... والفهم يأسس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف المألوف ويتشوف اليه ويتجلى له ويستوحش من الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه ويصدأ له ( . . . ) والتفكك تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه ولها أحوال تنصرف بها فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريجاً وطرب فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقنت واستوحشت . . . »

ابن طباطبا : عيار الشعر



ليس المقصد في هذا المقام جمع النتائج التفصيلية لمبحث ولا القول  
بأهمها. فقد حاولنا ذلك في خواتيم الفصول والأبواب.

وليس المقصد أن مستخرج الرزمة المكتبة التي نستعمل داخلها لغة العرب  
القدامي في النقل - وأنى لنا ذلك - بما أن صحت القراءة مازال مقفرا إلى بحر  
عديدة تجود فيه النظر وما دراستنا - بطابعها الاستكشافي - إلا مقارنة أوجه وأبواب  
من التردد والاقتضاب.

والحق أن الاشكالية الأم التي طرأت تعمل في شيا البحث واختصا بالبحث  
بالتمليح إليها هي أن الأقاويل الأدبية مصنوعة على عيني سامعها ولأجله  
وقد ولدت هذه الظاهرة نظرة إلى الأدب ترتب من وحشة المجهول ونال  
لألفة المعلوم. فالنص الذي لا يحائل القاري - بحالته تلبه به في مخلات السر  
ومطآن الإغراق هو الحدير بأن يوصف بالأسان والجمال. وهذا ما أسهب بهجته  
الألفة \* ويمكن اعتباره فرصة عمل وأطروحة تحتاج إلى برهنة وتديق فيها  
يكمن أثر المتقبل في تحديد خصائص النص الأدبي على النحو الذي تصور  
القدماء.

\*\*\*

الذاكرة هي عمدة جمالية الألفة إشاحا وبسبة وتمثلا. فقد نبهت لنا النصوص  
التي ألفتنا إليها طوال البحث اشتداد الوعي الجمالي العربي إلى التبدل المجمع على  
وصفه لكل قول خرج على السمت واتخذ المديح والإغراب مسلكا في الإنشاء  
فلكل قول مرجع لا يذ أن يشكى عليه، ولكل نص مدونة أم لا يذ  
يحيل عليها.

وقد يبدو ذلك بديهيا بما أن نظرة المحدثين اليوم ترى النص إشاح  
لاخلقا. ولكن لإلحاح على المراجع والمدونة في التراتب التقديري دلالة غير التي تصد  
إليها المحدثون من النقاد.

لا يؤذي فعل الكتابة مهمته في تصور الأسلاف إلا إذا توسل برصيد مثالي  
بين الكاتب والمتقبل. وهو رصيد يستدعي بعضه البعض في ذهن الشئ من

\* يربط حديث عن جمالية الألفة بتصور للذات التقديري على أنه شكة من خرابات النص يعطى  
الإشاح والتكامل والخطاب الأدبي في حد ذاته، ويمكن أن يبحث في كل خط من تلك الخطوط من  
جمالية ما يسمى بـ «جمالية التحليل» وأخرى «جمالية العزلة» ونظر في «جمالية الحركة» و«جمالية  
التيار» حتى تصل إلى الأسس العميقة التي تشكّلها جميعا.

الإنشاء وفي ذهن القاري، لحظة القراءة. فكأنَّ التحايط الأدبي تقب في الذاكرة  
لصناعة القول وإحهادها لتمثله وبلوغ المعنى المقصود.  
ومدار الذاكرة على أعمدة ثلاثة لا يكون القول أدبيا إلا بها.  
أولها رصيد قيم أخلاقي هو الحساب المعترى عن قيم مشتركة تمثلتها  
المجموعة واعتبرها حصلا معدومة أو مدمومة لا يخرج عن نطاقها الفرد إلى أن  
أصبحت نظاما متعاليا عابرا للتاريخ يتحكم في صناعة الكتابة ويوجه فهم المتقبل  
ودوقه.

وثانيها رصيد لغوي أسلوب يمثل طرائق أداء الكلام على نحو عذ بليغا.  
وقد صيغه العلماء بقول ورسمته العادة إلى أن أمسى مصدر الأساليب  
المتفق عليها يستلهم منها المبدع ما يحتاج إذا طمع إلى المزية ويستيع القاري.  
التوسل بها إذا ما توفرت في النصوص.

وثالثها رصيد شكلي يتصل بالجنس الأدبي ويتكون من بنى والساقى ظاهرة  
وحفية، كلفة وجزئية يترتب بحسبها الكلام في البيت على اختلاف مكوناته وتنظيم  
وفعها الأبيات في فضاء القصيدة وتنقد طبقا لها الأعراس (1).

تشاكل داخل الذاكرة أرصدة مختلفة لتكون نظاما معياريا هو بمثابة ذاكرة  
النصوص الذاتية على إجماع أدبي رمزي لا يحق للقاتل أن يجترقه ولا يرجو السامع  
منه إلا أن يحافظ عليه ويعيد إنتاجه. فالقراءة لا تستجيد النص إلا إذا وقع نظر  
القاري على ما ألف فيه لتعرف على ما احتزنه ذاكرته ويضطرب لما جاء في القول  
قريبا من نفسه.

إن حضور الذاكرة لحظة التمثل حضور كلي. فما انتقش فيها بنية ودلالة  
هو القادر على «ثني الأعناق» و«استئالة القلوب».

(1) من الطريف أن لدروس أثر الذاكرة في صياغة الأعراس وتختلف مكونات القصيدة فعرص الرهد مثلا  
لم يعد عرضا قائما بذاته إجماع حوليات خامسة التوسية، ج 16 من 1977 مدال محمد عبد السلام  
موقف النقاد القدامى من شعر الحكمة والرهد من ص 43/44 فهل يعود ذلك إلى أن حضوره في  
الذاكرة لم يكن طاعيا لما له نسخة مستخدمة بلا أصول أو أن أصولها في الذاكرة الشعرية ضعيفة لا  
سليما بتولد الرهد من عناصر سابقة مكتوبة في شعر الأقدمين \* ومنها يمكن من أمر فإن نظم العزل  
والأعراس بقسمته الثانية (مدح / هجاء) قلتر - نظريا وتقديرا - على استيعاب الرهد باعتباره فرعاً من  
أصل المدح.



ولعل في ذلك بعض ما يقصر الرتبة من الانتظار الخائب فهو عامر  
تعطيل للتواصل الأدبي وعناصر إفساد للمتعة الخيالية بما أنه يعث على الإستش  
وسعد عن الألفة المطلوبة بين القول وسامعه.

وقد استبدل النقاد حجة الانتظار بما يمكن تسميته «بالانتظار المطاوع»  
فأروا في إنشاء المطالع بالمقطع ودلالة أول الكلام على آخره عنوان جودة وأمانة  
فحولة. (2) «فمن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدّها استغراقاً لمن يسمعهما  
الاستداء بذكر ما يعلم السامع له إلى معنى يساق القول فيه قبل استنائه» (3)  
توسط العبارة عنه» (4)

إن الرعية عن التعقيد الذي سلكه بعض المحررين وحشد التأويل الذي  
ارتضاه «أصحاب المعاني» عائد - فيما نرى - إلى أنه يقضي على الألفة القائمة على  
الذاكرة قضاء يمنع الفهم من أن يسبق السمع (5) ويدفع القارئ إلى تخمينه على  
تشويق اللفظ لاستخراج المعنى وإلى تتبع أواخر الكلام للظفر بالدلالة (6) في حين  
أن قاعدة القول أن يكون المعنى - كما أراد الحافظ - في ظاهر اللفظ. وقد سبق  
لنا أن أبرزنا في أعطاف البحث كيفية إرجاع عمود الشعر لبعض الشعر المحدث  
إلى قضاء الإيثار والألفة بأن روض وحشية وقرب بعيدة واستنجر عن مجهولة  
قياساً على الأنظمة المعيارية المجمع عليها وبحيث دؤوباً عما يجعل القول مطابفاً  
لانتظار القارئ.

وعמוד الشعر - باعتباره نظاماً معيارياً - هو «مجمع الذاكرة» ولكن علة  
إبناؤه على المألوف المألوس تدعو إلى بعض التفكير.

أصاب بعض الدارسين في ردّ العمود من حيث النشأة إلى «الحفل  
الشعري» حيث يجتمع المدح وجمهوره. (7) ويصرف النظر عن خصائص هذا

(2) ابن رشيق العمدة ص 159

(3) ابن طاطا عبار الشعر ص 77

(4) المزدوفي مقدمة شرح ديوان الحماسة ص 6

(5) يقول ابن طاطا (عبار الشعر، ص 127) «وإذا كان الشعر على هذا الشكل [يعني حسب التأليف  
والسجع] سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها وأوبه وربما سبق إلى إتمام مصراع منه [صراع] ويوح  
نأسيس الشعر».

(6) الزبيدي (توفيق) عمود الشعر - (سبق ذكره) ص 22/23 ويسمى أدونيس «الحفل  
الشعري» به العيد الجماعي (يراجع: الشعرية العربية، بيروت دار الآداب 1985 ص 28)

الحفل ومراسمه فإن كل شيء أثناءه يدل على أن القول الشعري ليس هو محوره  
بقدر ما تقتصر وظيفته على إثارة مشاعر الجمهور وتذكيره بالنظام القيمي السائد  
وأحياء ما استقر في وحدانه من تمثيلات عن الكون والإنسان.

يقول ريجيس بلاشير: «إن الجمهور أي القبيلة لا تهتم في أغلب الأحوال  
بالقصيدة إلا بالقدر الذي يذكر فيها أصلها ونسبها ومظاهرها كرمها ومتالب القبيلة  
المعادية» (8)

فهذا الإطار ساهم في وضع أسس الكتابة وقواعد الكلام بأن جعل القول  
معترًا عن مشاغل المجموعة المشدودة إلى نظامها القيمي المستقر لا مشاغل الذات  
المتوترة. فلا يحتاج الجمهور بذلك إلى عناء التأويل ومشقة تأمل النصوص  
لفهمها. فهو يجد فيها ما يعرف ويتعرف على ما ألف. ينتظر من الشاعر معاني  
معهودة مكررة ولا يخيب الشاعر انتظاره أبداً.

ولكن كيف نفسر ثبات الخصائص التي تسم النص المروي مشافهة بعد أن  
ضاق مجال الحفل الشعري وأصاب القيم بعض التغيير؟ وكيف نعلل استمرار  
القيم التي فرضها جمهور الحفل بعد أن اصطلع بالحكم على جودة الأقاويل أهل  
الاختصاص من نقاد الكلام؟ وما الذي يبرر تأثير سمات المشافهة بعد مرحلة  
التدوين؟ هل نكتفي بالقول إن الأصول أصلت والقواعد قعدت وما أتى بعدها  
إنما هو تنويع على مبادئ وتفرع لأصول؟

لقد أشارت هذه الأسئلة اهتمام بعض الدارسين فطفقوا يتهمون النقد  
القديم بالاتباع. فردّ أدونيس مثلاً القضية إلى «أزمة الخطاب النقدي» الذي تولّد  
من التنظير للشعر الجاهلي الشفوي لكنه نظر «إلى النص الشعري المكتوب كما لو  
أنه نص شفوي. بحيث استبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة:  
التأمل، الاستقصاء، الغموض، الفكر» (9)

إن هذا الرأي - فيما نعتقد - لا يخلو من التسرع بتثنيه لأبسط الحلول  
والتعاضّي عن الطابع الإشكالي للمسألة.

(7) عن الزبيدي ص 31 وقد أحال على تاريخ الأدب العربي ترجمة إبراهيم الكيلاني، تونس: الجزيرة  
دار المؤسسة للنشر - المؤسسة الوطنية للكتاب 1986 ج 1 ص 108

(8) أدونيس الشعرية العربية (فصل: الشعرية والشقوة الجاهلية) ص 50



فمن المؤكد أن الملاحظ قد أعلن منذ مرحلة مبكرة عن بدايات تحول ما كان  
 المشاهدة المحض إلى صيرورة من صيرورة الكتابة<sup>(9)</sup> بعد أن كلام الملاحظ عن  
 خطورته - بدفعاً إلى التساؤل عن مدى تحول الظاهرة العربية فعلاً من لغة  
 متشابهة قوامها الكتابة، بأقوى ما في اللغة كتابة من معنى وثباتها من جهة  
 وقواعد. أهلاً لتكون المرحلة التي أحس بها الملاحظ وعبر عنها وشهد عليها عصر  
 التدوين هي ما أسماه بعض المختصين في الآداب الكلاسيكية «بمرحلة  
 المخطوط»<sup>(10)</sup> فتكون الصفحة بذلك بديلاً عن الذاكرة في المرحلة الشفوية  
 إنها الذاكرة وقد قيدت بالرسم والخط أي أن ما كان يغال من شعر شفوي - حتى  
 بقصر اهتماماً على عمال الشعر - خط في صحائف دون أن يحسن مطلق العلامة  
 المكتوبة والخط المرسوم لغة الشعر وشأنه<sup>(11)</sup>

ولما كانت الذاكرة تأخذ المدح فهدأ وقد جعلت فعل الكتابة عوداً على ذلك  
 وتعبيراً عن معنى معتق تطيب له النفس ونظام جمالي يستر التواصل بين القائل  
 والسامع فأفضى ذلك إلى نزعة التكرار

يتجلى مبدأ التكرار في تعاود وحدات خطائية متحدة لا يكون الأدب أدباً إلا  
 إذا طفت على سطح النص وتلقفها المنقل دون عناء

وليس في هذا ما يدعو إلى اعتبار التكرار مبدأ متصلاً بكل جسد أدبي فهو  
 لا يعني في التصور القديم مجرد انتظام متولد من اتباع قواعد يمتد تواترها هذا

(9) هم الموضع في كتاب الخيال ج 1/ص 4 وما بعدها ويطلقون عليها ما أخذ بعد جهتها من  
 الدرس المعق وراجع ملاحظات صندوق التفكير البلاغي ص ص 199-242  
 (10) يضع بول رينور المخطوط في حط تواصل مع المشاهدة وبعد الكتابة باعثة لتصبوت لأن كانت  
 السماع لا القراءة براجع في ذلك بالخصوص حديثه عما أسماه «oralité mixte» ص 834 وتعليقه لهذه  
 المخطوط ص ص 835/837 من المرجع الآتي

Zumthor (Paul) Le texte médiéval entre oralité et écriture, (in)  
 Exigences et perspectives de la sémiotique, **recueil d'hommages pour A.J. Greimas**  
 (2 volumes), John Benjamins publishing company, 1985, PP 827/843.

(11) ال الاحتفال بالعلامة اللغوية في مرحلة الكتابة أفضى إلى بعض المحاولات الطريفة التي نسميها  
 اختصاراً لمنطق المكتوب ولغة الرسم. وقد شاع بين الدارسين ما أتاه في هذا المجال الشاعر لويس  
 [Appolinaire 1918/1880] في ديوان «Calligrammes» والشاعر مالأرمي [Mallarmé 1898/1842]  
 في «un coup de dés» ولنا في الأدب العربي الحديث محاولات منها مجموعة محمد بس في اتجاه صوتك  
 العمودي. الدار البيضاء، مطبعة الاندلس 1979، ولا شك أن في التراث العربي بعض الكتابات التي  
 تازعها الاشياء والرسم لكن الرها في الخطاب النقدي مفقود علاوة على هامشيتها

الحسن الأدبي من قائل بقدر ما يعني اتباع الإنجازات الشاعرية ضمن حسن أدبي  
 مخصوص إلى حد يعطي أحياناً إلى ما يعرف بالرواسم (أو الكليشيهات) فلا مرج  
 بين الوحدات ولا سراً للطاقت المضمرة والاحتمالات الممكنة التي يطوي عليها  
 النوع الأدبي<sup>(12)</sup>

إن التكرار ناتج عن ذاكرة تبحث عن صفاتها وقوتها المنجسدة في النموذج  
 لا عن القواعد الكامنة في جسد أدبي مخصوص. فتكون الكتابة بذلك تعقلاً لما  
 سبق تعقله وتثلاً لما سبق تخطله. فينتشر الفارسي المعهود الذي يجعل عليه النص  
 ليعيد بناء ما درس في ورده. ولا عجب فوطيفة النص الكبرى هي إعادة الألفه  
 القديمة بين الفارسي والرواسم الشعري غير الذاكرة وبواسطة التكرار.

ولعل هذا التصور هو الذي جعل صناعة الشعر تحولاً لا تحديداً. فلا  
 ابتداع للمعاني بما أن كل شيء تقريباً قد قيل، ولا أحداث في طرائق القول بما أن  
 سبيل المتقدمين أمتة تبلغ المراد دون كلفة أو إسفاف. ولم يبق للشاعر حينئذ إلا  
 أن يكرر التقليد ويعمله. كان يكشف علاقة جديدة بين صور قديمة أو أن يمزج  
 مرصفاً مقبولاً لا يخل بمبدأ الوضوح بين صيغ شعرية معهودة. فعل الشاعر أن يكون  
 وفيما لنسبه الشعري فيخرج مقال الأسلاف على هيئة مختلفة يشتق من نصوص  
 الآخرين نصاً هو صوبها كأنه منها وليس منها في آن واحد.

الآخرين نصاً هو صوبها كأنه منها وليس منها في آن واحد.  
 إن الإبداع - من هذه الجهة - توأم للاحتذاء لا يرى التحديد إلا في احترام  
 السمت وتحاكاة النمط ولا يرى الأحداث إلا في السجع على المتوال المستقر في  
 الذاكرة.

ولا يبدو لنا الأمر تعبيراً عن تحجر أدبي أو جود حاحد لكل تحديد بقدر ما يبدو  
 لنا تعبيراً دقيقاً عن نظام جمالي مخصوص نحن في حاجة إلى فهمه وربطه بشروطه  
 المعرفية والتاريخية لا مجرد طرحه بظاهر اليد على أنه من باب الاتباع المقيت  
 والعجيب في ظاهرة التكرار أن فعل الكتابة يظل ممكناً رغم أن ما قيل يعد  
 الأفضل، ورغم أن المبدع يعرف مسبقاً أنه لن يبلغ أبداً شأواً بعيداً في مجال الجودة

(12) قد يكون جريان شعر صالح من عند القديس على الحكمة مظهر من مظاهر سر الطاقات المضمرة  
 في القصيد وتنمعا لامكانية من امكانياته الكثيرة لكن القاد رفضوه لأنه وإن استجاب إلى «نظام الفريص»  
 عموماً فإنه لم يثن على تنوع المعاني (يراجع مثلاً رأي ابن المعتز في «كتاب الديع» ص ص 1/2



والفضل<sup>١١٤</sup>، ويعلم أنه محاصر من كل جهة بالواضعات والشروط  
وقد وجد القدماء أحفل في معادلة حسية بطريقة قولها: «صفت الرصيد هذه  
تكد تكون نهائية من جهة وقصر فحيلة الشاعر المتأخر على سياسة الكلام وحسن  
التصرف في الرصيد من جهة أخرى. إذ والمعاني كلها متناهية والكلام متسع  
ولكن سياسته صعبة وتأليفه شديد إلا على جهادته وفرسته أعراء الكلام يصرفون  
كيف شاؤوا»<sup>١١٥</sup>.

هذا شهو الشعر بالماء بطل هو هو ولكنه يتحطم بحرياته. فالكتابة ليست  
ما في الذاكرة والمخيلة، تعكس الرصيد لكنها تسمح بتخلته بقصور. فلو أن  
الشاعر عصر واحد يقول كل شاعر يصرفه التي لا تنافس رؤسهم «الكلام  
الناسي» فيعبر في أن واحد عن لغته الذاتية وعن نظام كل فاهر بتخلف معانيه  
وقيمه. فصورة المعشوق مضبوطة على نحو متعال يسمى أن يتطابق كل حطاب  
عزلي ولكنه «حر» في نصيب هذا المعنى أو ذاك والقياس عليه دون أن يمر  
معجم الغزل وأساق القول المشتركة. وكذا القول في صورة الميت في الرثاء والفنى  
في الفجر والممدوح والمهجور وما إلى ذلك من الأغراض التي صيغها النقاد  
فإذا كان الشاعر يعمل الشعر على النمط المرسوم ويحمل كلامه على عمل  
النموذج كان حقيقاً أن يلع قوله ما دثر له من تأثير في القلوب وأسر للنفوس التي  
لا تأس إلا للمألوف.

وبناء على هذا الالتزام الأدبي تحد المدع يؤسس كلامه على التعاود  
وال تكرار في صيغ مألوفة لدى القاري. ومرة ذلك أن المدع يحكم ثقافته فهو  
ليس ذلك الذي «يأتي بما لا يشعر به غيره» كما توهم أس وهب<sup>١١٦</sup> بل هو ذلك  
الذي استطاع «التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون  
الأدب والمعرفة بآتيام الناس وأساليبهم ومناقضهم والوقوف على مذاهب

(١٣) يشير أس الاتري في الملل الشائرة (ج ٣ ص ٢٦٩) إلى أن باب ابتداء لغات مفتوح في «يوم الغمامة»  
لكن لا شيء يدل في التصور النقدي العام على أن هذه المعاني المتدعة ستكون أفضل مما استقر في  
الذاكرة.

(١٤) ابن المديني: الرسالة العدد (ص ١١) كتاب رسائل اللغة لمحمد كزيرة علي. الفاهر لحة السيف  
والترجمة والنشر ١٩٤٥ ط ٥ ص ٢٤٥.

(١٥) ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان ص ١٥٤.

العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه (١١٧) وسألوكم مناجها في صفاتها  
وعاطفاتها وحكاياتها ولتأها والتأسيس المستقلة منها (١١٨)  
إن هذه الثقافة التي يتطوّر فيها الشعر هي المصدر الأساسي لحالية  
الألفة. وهي تدعو شخصياً إلى استمرار القديم واختلافه  
سند أن الإحطار في هذا الباب كثيرة، منها الاتهام بالسرقة والأحد ومنها وأن  
«السمع إنما ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر  
ورودها عليه معه ونقل عليه وعيه»<sup>١١٩</sup>  
ولرّة هذه الإحطار من النقاد السرفة وأوجدوا فيها مراتب ومنازل وحشوا  
الشاعر على التصرف في المعاني المشتركة بالطفل والإحفاء وعبر ذلك من الإحراءات  
في الكتابة.

وحرص النقاد المدع على التوصل إلى «المعاني المكررة» بالصيغة كان يأتي  
إلى «المألوف المألوس» فيصنعه وحشياً عربياً أو يبعد المعنى القريب. وليس في ذلك  
ما ينافض الألفة بما أن الوحشي البعيد في هذه الحالة لا يعدو أن يكون تابعاً للحلية  
والمعرض الحسن أما المعنى فهو يظل عندهم مألوفاً قريباً من النفس «يستحسنه  
السامع» ويحد في النص القرينة الدالة عليه. إنهما الألفة المنحدرة من تقبصها  
طاهرياً وصلوها العراة المقيدة بشرط الإفهام بما أنها لا تبدع بقدر ما تغير طريقة  
عرض المعنى المألوف<sup>١٢٠</sup>  
ولش كانت الصنعة مسلكتا ممكنات للحفاظ على الألفة فإن الطبع الإنساني  
وهو قاسم مشترك بين الفائل والسامع مصدر آخر من مصادر الألفة.

(١٦) ابن طباطبغا: عيار الشعر ص ٣.

(١٧) نفسه ص ١٢١.

(١٨) ابن الحديث من مجرّد تغيير في طريقة القول يحتاج إلى بعض التفرّج بالنسبة إلى وعينا التفدي اليوم.  
ولكن صفة اللفظ بالمعنى عند القدماء واضحة عمومياً فالمعنى ثابت والمعنى متغير. ونلاحظ في خصوص  
علاقة الألفة بالعراة ابن الباحث عبد الفتاح كيليطو يذهب في كتابه: «السردي والتأويل» (الدار البيضاء، دار  
نورقال ١٩٨٨ - ص ٢٥) إلى أن العراة هي الألفة نفسها اعتياداً على بعض المخرجين من أمراء البلاغة  
(ويشير إليه في هذا المقام بعد حين) ورغم طرافة التخرّيج الذي وقع عليه نظره فإن التذكير في مصدره  
العراة والألفة وتجلياتها في النص وظهورها ومواقف النقاد القدماء منها لتكميل بيان العلاقة بينهما.  
وتحق مبدئياً نراها علاقة تؤثر وتدفع لا انسجام واتحاد.



تقد تصور القدماء أن في الصيغ والعقول معاني مختلفة ومختلفة  
«وحشية» «حقية» ومن وظائف الأدب أن يعرض عنها باللفظ ويرتبها في الفكر

ويجدها بالعبارة ويحولها للقاري.  
والمراد هذه الوظيفة التي يصططلع بها المبدع في التمثيل فتوى إذ تقتضي إلى  
الاستهزاء بها أن «الشيء الموصوف موقوف على أن تحركها من شعري إلى حلي وتأنيتها

يصير بعد مكثي»<sup>(19)</sup>  
إن اللغة في هذه الحالة تكشف للمستور في القطع والمعلوم «المنظور» على

حد تعبير عند الفاهر المخرجاني أي أن المعرفة الشعرية تذكر لعلم أول وتطهير  
أي من جهة الحس كما علق بذاكره اللغة من معارف مآناها العقل والظفر، فمجرد  
الشعر من هذه الزاوية يهاكس مجرد اللغة في ترفيقها من الحس إلى العقل ومن

التخيل إلى الموهومي. إنها عودة إلى اللغة الفكر والمعنى الأصلي  
وامداد الفعل الشعري على هذه الضفة فإنه لا يولد إلا اللغة بين النص

وصاحبها. والشاعر في نطاق هذا الفهم لا بعيد تسمية الأشياء ليجتلق علاقات  
جديدة بينها وبين عوالم غريبة بل يعود إلى منجم القطع يستكشف نراهه. فقد

عرس في طبع الإنسان كل شيء ولا شك أن الأوائل قد وضعوا اليد على أهم ما  
في القطع وأحكموا التعبير عنه في أحسن صورة إلى أن أمسى قوهم من باب

القطع. ولم يبق للأولى إلا أن يستعيد ذلك المألوف بها أن النسبة الشعرية علمته  
الاسماء كلها ولا مفر حينئذ من التناود والتكرار.

وربما بدا ذلك عائدا إلى تقني التقليد أو إلى سلطة الخطاب النقدي التي  
أجبرت المبدع على احترام السنة. وقد يرد إلى قصور ذاتي في الثقافة العربية فقد

بها عن ذلك «الثابت» ونسب «المتحول» أو جعل الخيال فيها سطحيًا لا خلقيًا  
إن هذه التفسيرات التي سقناها - وهي تلخص بشيء من الإخلال بعض

ما ردّد دارسو الأدب العربي - تطلب من الثقافة الكلاسيكية ما لم تسع إليه.

فيعسر أن نجد ناقدًا قديما يحكم على قول ما بالرداءة لأنه قلّد واتبع في حين

أن انتهاك الأعراف الشعرية يظل دوما محلّ شهرة. وقد نجد في النقد الدائر على

السرقات رداً لبيت لأن معناه معروف مأخوذ من شاعر آخر، ولكن وجه النقد في

(19) عبد الفاهر المخرجاني أسرار البلاغة ص 102

هذا البيت يعود إلى أن المبدع لم يحسن إحقاق «المعنى الأصلي» والصورة الأم،  
فليس من المستحسن في النظم الخيالي القديم أن يقول الشاعر كلاماً سبق إليه  
والإحساس بيت ما قد يكون خاصاً بوجه أو سبق صاحبه<sup>(20)</sup> ولكنه لا يكون

أدباً فيما تعلم لحدته مقارنة بالقديم.

ومن المفيد أن نذكر بأن من عهد محمد بن عبد الله عند بعض النقاد القدماء -

والنحديدي ها غالباً من باب الخط من قيمة الشاعر - لم يكن يعتبر التحديد مهمة  
سطرها لنفسه، كما دفع بعض النقاد المعاصرين للمحدثين من أمثال القسولي إلى

البرهنة لدرء الاتهام على أن المحدثين ليسوا إلا متبعين ويجرون بريح المتقدمين<sup>(21)</sup>  
ويصوّلون على قوالهم ويستمدون بلغاتهم.

وبمعنى ذلك أن قضية التحديد لم تكن مطروحة أصلاً باعتبارها غاية نرجس  
سواء من ناحية المبدع أو الناقد. فالإبداع لم يهتم مطلقاً على أنه تجاوز للتقليد بل

فهم على أنه حوار مع النهج المرسوم سداً للأحد وتحت تحويل الصياغة ونقل  
المعاني.

إن المبدع يتمثل الرصيد تمثلاً خاصاً وكلها كانت قراءته لمدونة الأقدمين  
طريقة كان قوله أبداع وكلها كان تعلقه إلى لطائفها مصيباً كان كلامه أعرف.

ولعل مصدر المواقف المتهمة للأدب القديم بالجمود هو نظرة وثيقة الصلة  
بحوهر الحداثة باعتبارها مفهوماً جامعاً لسمات التحول والتقدم والحركة المستمرة

والترعة الذاتية داخل المجتمعات المعاصرة.

إن الحداثة قطيعة وتؤثر بحثاً عن الحديد في حين أن منطق المعرفة القديمة  
لا يفترض ذلك. فالابتداع هدم للأعراف وحرق للإجماع الرمزي يهدم الوحدة

الأخلاقية والخيالية يفتح باب المجهول والتهية على مصراعيه ويهدد صميم النظام  
المعياري العام الذي يسير المجتمع القديم على هديه.

ولكن هذا التعليل يبقى في حاجة إلى إثبات وجاهته تبين الصلات  
العبيقة بين أنظمة العقائد والمعاملات كما تمثلها الأسلاف وبالإجابة على الأسئلة

(20) السبق للمؤشرين لا ليس فيه ولكنه بالنسبة إلى المحدثين عائداً إلى أنهم وصفوا ما لم توه أعين

الأوائل بسب نظور المجتمع وتبدل الأحوال يراجع القسولي أخبار أبي تمام ص 76

(21) نفسه ص 17



المصلحة بالأسباب التي تجعل المجتمعات القديمة تبحث باستمرار عن ما يساهم في  
التقليد العتيق ولا ترى في حركة التاريخ والتجديد إلا الشبهور والتراجع  
لقد أوجدت جمالية الألفه عبر مبدأ الذاكرة وما فرضه من تكرار بعض  
المعايير الملائمة للنص الأدبي ووجهت الإبداع والتقبل إلى وجهات حاولت إبراز  
خصائصها. ولكن هذه الملاحظات المحملة لتحتاج لتبين تشابهاً واليهما إلى دراسة  
ما تركه الأسلاف دراسة ترمي إلى تحديد نظام اللغة القديم والأشكال التي قد يكون  
مر بها وبيان الأساليب المختلفة وعيانتها وتدقيق التطور فيما يمكن من تلاق  
ومواقف وراء أنماط القول وتذبذب وطيفه الكثافة ودوافع الخروج باللغة من حد  
التخاطب العرفي إلى حد المجاز وغير ذلك من قضايا التراث اللغوي عسى أن  
نتمكن يوماً من ضبط صلة ذلك كله بالنظام المعيارى الشامل الذي يحكم بصره  
الإنسان القديم إلى الكون والإنسان والإله  
ولعل دراسة الجمالية الألفه لا تكتمل إلا متى حددنا موقف القدامي من  
الغموض وفسرنا أسباب وهنتهم من المحار الذي يحور به الفكر كونا غير معهود  
يشه المدع ويعمره بما لا تعرف الذاكرة وبما لم تعهد النفس. أهي الرهبة من  
الخيال المنتهك الحرمه المنطق أم هو الخوف من أن يضر القول في صحاري  
الإغراب الموحشة فيكون التيه قدر المتقبل ؟

## المحتوى

ص 7	المقدمة
ص 11	الباب الأول: المتقبل أنماطه ووظائفه
ص 15	الفصل الأول: المتقبل الصناعي
ص 31	الفصل الثاني: وظائف المتقبل
ص 53	الفصل الثالث: المتقبل الصريح
ص 75	الباب الثاني: أفق الانتظار: الشعر أنموذجاً
ص 81	الفصل الأول: سعة القراءة
ص 97	الفصل الثاني: النص المحدث ولحظة العنول الجمالي
ص 127	الفصل الثالث: تداخل أفاق الانتظار
ص 143	على سبيل الخاتمة: نحو جمالية الألفه



